



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale
Filologia Moderna
Francesistica – Italianistica
Percorso binazionale - Doppio titolo



UNIVERSITÉ
Grenoble
Alpes

Université Grenoble Alpes
UFR de Langues étrangères
UFR de Langage, Lettres, Arts du Spectacle,
Information et Communication, Journalisme

Master Langues, Littératures et in
Civilisations Étrangères et Régionales.
Études italiennes - Études Françaises
Double diplôme international

Umoreismo e trasgressione nei romanzi di Boris Vian e Vernon Sullivan

Matteo Bertazzoni

Relatore:

Prof.ssa Alessandra Marangoni

Directeur:

M. le Professeur Enzo Neppi

Matricola: 1148257

N° étudiant: 11717615

Anno accademico 2017 – 2018

INDICE

INTRODUZIONE	p.3
PARTE I : UN'INDAGINE SUL COMICO IN BORIS VIAN	p.11
1.1 IL COMICO NEL DIBATTITO PRIMONOVECENTESCO	p.15
1.2 DA GARGANTUA AL DOTTOR FAUSTROLL: L'EREDITÀ DI FRANÇOIS RABELAIS E ALFRED JARRY	p.31
1.3 IL COMICO VIANESCO: FONDAMENTA DI UN UNIVERSO PO-ETICO	p.49
PARTE II: UN'INDAGINE SULLA TRASGRESSIONE DI VERNON SULLIVAN	p.67
2.1 IL CASO VERNON SULLIVAN	p.71
2.2 INTERESSE DI UNA PRODUZIONE NATA PER SCOMMESSA	p.85
2.3 BORIS VIAN E VERNON SULLIVAN: DUE PRODUZIONI ANTITETICHE?	p.101
PARTE III: UN'IPOTESI INTERPRETATIVA DE <i>L'AUTOMNE À PÉKIN</i>	p.117
3.1 <i>L'AUTOMNE À PÉKIN</i> E LA RIFLESSIONE DI VIAN SULLA GUERRA	p.121
3.2 TRASGRESSIONE E UMORE NE <i>L'AUTOMNE À PÉKIN</i>	p.135
3.3 UN ELOGIO DELLA PERSEVERANZA	p.151
CONCLUSIONE	p.167
APPENDICE	p.171
BIBLIOGRAFIA	p.175

INTRODUZIONE

Pochi dubbi ci sono sul fatto che Boris Vian, dopo aver riscontrato in vita una certa diffidenza da parte del pubblico e pochi apprezzamenti da parte dei principali protagonisti del mondo editoriale a lui contemporaneo, sia un autore che abbia goduto negli ultimi decenni e goda ancora oggi in Francia, ma non solo, di una notevole popolarità e volgarizzazione: i suoi romanzi, le sue canzoni e i suoi drammi riscuotono infatti un grande successo di vendite e dalla sua opera forse più emblematica, *L'Écume des jours*, oltre a essere stabilmente estrapolati testi per le antologie di letteratura francese contemporanea, è stato anche recentemente tratto l'omonimo film di Michel Gondry.

Le dinamiche editoriali più recenti che hanno interessato il nostro autore paiono inoltre suggerire una tendenza alla canonizzazione della sua opera, che pare di conseguenza aver sempre più diritto a essere annoverata tra i “classici” della letteratura francese: a testimonianza di ciò, tra il 1999 e il 2003 presso Fayard è stata pubblicata l'edizione in quindici volumi delle sue *Œuvres complètes* mentre nel 2010, presso Gallimard, l'edizione in due volumi delle sue *Œuvres romanesques complètes* per la “Bibliothèque de la Pléiade”. Ma al di là di queste tendenze editoriali, la critica universitaria sembra faticare ancora a riconoscere lo statuto di autore “classico” a Boris Vian: del resto, nota Marc Lapprand, curatore dell'edizione delle *Œuvres romanesques complètes* e a oggi il maggiore critico del nostro autore, “le refus notoire chez Boris Vian de se prendre au sérieux a évidemment joué contre lui, en jetant une sorte de discrédit sur son œuvre, comme si [...] elle aussi se voyait frappée de l'étiquette de non sérieux”¹. Così, dopo una prima generazione di critici vianeschi² che hanno svolto un

¹ M. Lapprand, *Relire Vian aujourd'hui*, in *Boris Vian*, Europe, n° 967-968, 2009, p. 38.

fondamentale lavoro pionieristico, permettendo prima, negli anni immediatamente successivi alla morte di Vian, la rivalutazione della sua opera e poi, nel corso degli anni '70, la sua definitiva consacrazione, l'apporto e l'interesse della critica universitaria ha effettivamente latitato. Diverse sono state ciononostante le pubblicazioni di biografie che tuttavia, invece di apportare nuovi stimoli, non hanno fatto altro che alimentare i *cliché* legati al nostro autore; d'altra parte neppure gli studi critici prodotti sulla sua opera hanno nel frattempo comportato significative innovazioni. Unica figura in controtendenza rispetto a tale quadro è quella di Marc Lapprand, autore di *Boris Vian la vie contre : biographie critique*³, direttore del convegno *Vian-Queneau-Prévert*⁴ e, come già detto, curatore delle *Œuvres romanesques complètes*, il quale, con i suoi interessanti spunti e validi argomenti, ha dato un nuovo importante impulso agli studi vianeschi. Resta tuttavia ancora spazio per ulteriori riflessioni, e reputo personalmente in particolare riguardo quella parte della produzione del nostro autore che, pur potenzialmente ricca di spunti al fine di una migliore comprensione del significato della sua intera opera, risulta oggi ancora piuttosto oscura: è il caso de *L'Automne à Pékin*, romanzo cui dedicherò particolare attenzione nel corso della mia trattazione.

Quanto infine agli studi vianeschi d'ambito italiano, bisogna constatare una desolante assenza di contributi. Nonostante un paio di articoli e qualche tesi magistrale dedicati a Boris Vian, l'unica monografia italiana edita è quella di Gloria Sgherri Esposto, *Boris Vian e la cultura del Novecento*⁵, opera che si limita tuttavia principalmente a fornire un quadro sintetico delle varie tesi già sviluppate dalla prima generazione di critici vianeschi francesi. D'altra parte, contrariamente a quanto accade in Francia, Boris Vian resta in Italia un autore perlopiù sconosciuto. Qualcuno magari ricorderà il

² Diverse sono gli studi prodotti da questa prima generazione di critici che a oggi rappresentano ancora un riferimento imprescindibile per quanti si avvicinano all'opera del nostro autore; oltre alle opere collettive quali gli atti del convegno *Boris Vian* tenutosi a Cerisy-la-Salle tra il luglio e l'agosto del 1976 e il numero 8-9 del medesimo anno della rivista "Obliques" consacrato interamente a Vian, studi fondamentali sono: quanto alle dinamiche costitutive dell'opera del nostro autore, quello di Henri Baudin, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale* (Parigi, Éditions du Centurion, 1966) e quello di Jacques Bens, *Boris Vian* (Parigi, Bordas, 1976); quanto alla biografia del nostro autore, quello di Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, (Parigi, Christian Bourgois Éditeur, 1970) e quello di Michel Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation* (Parigi, Lettres Modernes Minard, 1969); quanto alla componente umoristica dell'opera del nostro autore, quello di Henri Baudin, *Boris Vian humoriste* (Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973).

³ M. Lapprand, *Boris Vian la vie contre : biographie critique*, Paris, Nizet, 1993.

⁴ M. Lapprand (dir.), *Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

⁵ G. Sgherri Esposto, *Boris Vian e la cultura del Novecento*, Contino Editori, 2014.

riadattamento di Ivano Fossati della sua *Le Déserteur*, ma la sua opera, per quanto parzialmente tradotta, resta poco diffusa e di difficile reperibilità. A testimonianza della scarsa attenzione che in Italia circonda il nostro autore e della conseguente scarsa conoscenza dei suoi lavori, significativi sono alcuni grossolani errori in cui sono incappati i traduttori di quelle che pur sono le sue opere più conosciute: *L'Écume des jours* e *J'irai cracher sur vos tombes*; si citeranno qui a titolo esemplificativo i due più eclatanti: da una parte, quella dedica de *L'Écume des jours* “Pour mon Bibi⁶”, soprannome affettuoso che Boris dà alla moglie Michelle, tradotta sorprendentemente da Turchetta con “Per me, ciccino mio”⁷; dall'altra quel “une façon comme une autre de vendre sa salade⁸” nella prefazione di Vian a *J'irai cracher sur vos tombes*, riferimento nascosto allo scarso valore letterario che l'autore attribuisce al proprio romanzo, che nella traduzione di Del Re diviene inspiegabilmente “un modo come un altro di svoltare”⁹.

Alla luce di questo quadro ecco allora che il mio lavoro, con tutti i limiti che certamente presenterà, ambirà in tutta umiltà da una parte a sostenere, alimentandolo, quel nuovo impulso che Lapprand ha dato agli studi vianeschi, dall'altra a fornire nel suo piccolo un contributo alla diffusione della conoscenza in Italia dell'opera di Boris Vian, insistendo su quelle che sono a mio avviso le due dinamiche che maggiormente la caratterizzano: umorismo e trasgressione.

Quanto all'umorismo pochi dubbi ci sono sul fatto che esso sia una costante della produzione del nostro autore; dialogando con un'illustre tradizione Vian costruisce infatti proprio tramite tale realtà un peculiare universo parallelo la cui comicità potrebbe anche nascondere una finalità ultima che risiederebbe nell'illustrazione di una modalità ben precisa di concepire la propria maniera di stare al mondo. Si può in effetti notare come l'umorismo vianesco sia fondato in ultima analisi da un lato sull'opposizione a quanto limita la libera espressione dell'individuo, dall'altro sull'illustrazione, più o meno consapevole, della possibilità di una forma di resistenza, per quanto vana possa essere, a un destino umano su cui incombe l'assurdo. L'opporsi a quanto limita la libertà

⁶ B. Vian, *L'Écume des jours* in *Œuvres romanesques complètes*, t.1, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2010, p. 343.

⁷ B. Vian, *La schiuma dei giorni*, Milano, Marcos y Marcos, 2016, p. 13.

⁸ B. Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, in *Œuvres romanesques complètes*, t.1, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2010, p. 242.

⁹ B. Vian, *Sputerò sulle vostre tombe*, Milano, Marcos y Marcos, 2015, p. 11.

individuale chiama inoltre in causa quella che a mio avviso è la seconda costante della produzione del nostro autore: la trasgressione, che il nostro autore declina in due differenti varianti; da un lato, nella produzione firmata con lo pseudonimo Vernon Sullivan, egli si rende protagonista, attraverso la presentazione di tematiche scabrose quali un erotismo manifesto e un'inquietante violenza, realtà queste che potrebbero parere in antitesi con quell'universo ludico e umoristico che caratterizza i romanzi vianeschi, di una trasgressione che diviene un attacco frontale alla morale pubblica e che di conseguenza è destinata a destare scandalo; dall'altro, nella produzione firmata col proprio nome, egli presenta una trasgressione, spesso ludica e umoristica, che si rende protagonista di un attacco iconoclastico rivolto all'*esprit de sérieux* e fondato sulla demistificazione delle differenti istituzioni e convenzioni sociali che con le loro imposizioni limitano la vita dell'individuo. Così, nell'opera di Vian, spesso umorismo e trasgressione si trovano a legarsi andando a costituire sinteticamente un'unica realtà: un'umoristica trasgressione. Come si accennava più in alto, ritengo infine che la produzione del nostro autore presenti anche una componente di trasgressione da intendere nel senso più strettamente etimologico, vale a dire come possibilità di "andare al di là", "oltrepassare" l'assenza di senso che pare caratterizzare l'esistenza umana: e in tal senso, ancora una volta, l'umorismo potrebbe avere un ruolo fondamentale.

L'indagine che svolgerò nelle prossime pagine su umorismo e trasgressione nei romanzi di Boris Vian e Vernon Sullivan si fonderà su un *corpus* che si limiterà perlopiù all'opera romanzesca del nostro autore, fermo restando la possibilità di ricorrere ad altre opere, poesie, canzoni o scritti vari qualora questi possano fornire spunti significativi ai fini della riflessione. Riferimenti privilegiati saranno, per quanto riguarda l'opera di Vian, *L'Écume des jours* e *L'Automne à Pékin*, romanzi che forniscono gli esempi più interessanti di quell'umorismo e di quella trasgressione umoristica che si son detti caratterizzare l'opera del nostro autore. Si guarderà anche ai primissimi lavori di Vian quali *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, *Trouble dans les Andains* e *Vercoquin et le plancton* al fine di poter ricostruire la genesi delle principali dinamiche che caratterizzeranno in seguito l'opera del nostro autore; si escluderà invece dalla trattazione *L'Herbe rouge*, opera che, scritta nel periodo di profonda crisi personale che scuote il nostro autore in concomitanza alla separazione dalla prima moglie, pur estremamente interessante per via della confessione intima di

Vian che raccoglie, risulta eccezionalmente priva di quell'umorismo che si è detto essere peculiarità fondamentale del nostro autore. Particolare attenzione sarà infine rivolta a *L'Automne à Pékin*, romanzo a cui verrà consacrata un'intera parte, poiché, a mio avviso, pur restando piuttosto oscuro, potrebbe rivelarsi fonte di importanti spunti al fine della possibile interpretazione del significato più profondo dell'intera opera vianesca. Quanto invece ai romanzi scritti sotto lo pseudonimo Vernon Sullivan, si considererà l'insieme della produzione, fermo restando il ruolo privilegiato di *J'irai cracher sur vos tombes* e *Les morts ont tous la même peau* che, essendo stesi senza che la vera identità dell'autore sia nota al pubblico, mostrano una certa libertà da parte di Vian nel manipolare la scandalosa materia trasgressiva che vi presenta.

La riflessione che condurrò nelle prossime pagine si baserà su un approccio di tipo ermeneutico in seno largo: infatti, partendo dall'approfondimento del contesto culturale in cui si trova a operare il nostro autore e delle dinamiche che ne caratterizzano la produzione, approfondendo poi il prezioso materiale paratestuale a disposizione e sulla base di un'analisi interpretativa ed esplicativa di alcuni passaggi dei testi selezionati, si giungerà infine a proporre un'ipotesi interpretativa che, pur fondata su *L'Automne à Pékin*, potrà senza dubbio essere estesa all'intera opera vianesca. L'analisi condotta sarà di tipo letterario con fugaci aperture alla filosofia per quanto riguarda la teoria del comico, l'Esistenzialismo e la Patafisica, realtà queste che possono fornire importanti chiavi interpretative. Infine, nel corso della trattazione si accennerà talvolta ad alcune teorie che costituiranno importanti complementi d'analisi, senza tuttavia divenire assi fondanti della riflessione: è il caso per esempio della psicanalisi freudiana cui si accennerà nel corso della riflessione sul comico e riguardo al concetto di "perturbante", o ancora il caso delle teorie bachtiniane riguardo all'opera di Rabelais e alla contestazione della "parola ideologica" che lo stesso presenterebbe, o infine il caso delle teorie che sul comico hanno sviluppato grandi pensatori quali Bergson e Pirandello.

Stabilito il metodo che guiderà la mia trattazione restano ora da illustrare le tappe in cui questa si articolerà. Nel corso della parte I si procederà ad un approfondimento della componente comica dell'opera romanzesca di Vian e dell'atteggiamento di umorista che l'autore vi assume. In un primo capitolo, constatata l'importanza che il concetto di comico ricopre nelle riflessioni di alcuni grandi pensatori

primonovecenteschi, verranno approfondite alcune delle più importanti posizioni sorte dal dibattito attorno a tale argomento nell'intento di poter poi meglio definire e collocare la comicità presentata dal nostro autore; si presenterà così la voce precorritrice di Baudelaire, quella di Bergson con il suo comico inteso come riduzione a meccanismo, quella di Pirandello che presenta un umorismo riflessivo che comincia a divenire vera e propria forma di demistificazione delle convenzioni sociali, quella di Freud secondo cui il ridere è la liberazione di una scarica d'energia psichica nata dal superamento di un'inibizione e quella di dadaisti e surrealisti per cui il comico e il ridere divengono forme di attacco ai valori cristallizzati. In un secondo capitolo si procederà poi ad analizzare il ruolo e l'influenza che due importanti modelli hanno avuto nello sviluppo della scrittura e della comicità di Boris Vian: François Rabelais e Alfred Jarry. Si constaterà allora come l'ammirazione che il nostro autore nutre nei loro confronti emerga in tutta la sua produzione tramite citazioni testuali, rimandi più o meno diretti alle opere di questi e più in generale tramite un'adesione ad alcune loro linee di pensiero nell'impostazione e nella concezione generale della propria scrittura o della propria visione dell'esistenza. Infine, in un terzo capitolo, si giungerà, anche sulla base di quanto emerso dalle indagini condotte nei due precedenti capitoli, a un'illustrazione dell'originalità del comico presentato dal nostro autore e del significato dell'atteggiamento di umorista che questi assume. Quanto al primo aspetto si potranno così delineare gli assi portanti che reggono il comico vianesco: la denuncia attraverso la parodia della meccanicità delle cerimonie, della rigidità dei funzionari e dei regolamenti amministrativi; la demistificazione attraverso la satira delle convenzioni sociali, dei tabù e di quelle realtà che limitano la libertà personale; la presenza episodica di un *humour noir* di stampo surrealista; la presenza di un gioco infantile che si esprime da un lato attraverso il ricorso a una fantasia priva di vincoli, dall'altro attraverso un'abile manipolazione del materiale verbale. Quanto al secondo aspetto, invece, partendo dalla constatazione della presenza di una spiccata tensione vitale che caratterizza Vian fin dalla gioventù, si noterà come la componente comica della sua opera concorra a dar forza a una possibile risposta all'assenza di senso che sproni alla vita, e come quella stessa componente comica costituisca uno strumento di rivendicazione di un'imprescindibile libertà personale.

Nel corso della parte II si procederà invece ad un approfondimento dell'opera di Vernon Sullivan: nonostante oggi, dopo la riscoperta *post mortem* della produzione che il nostro autore firma Boris Vian, l'interesse presentato dalle pseudo traduzioni di Sullivan non possa che essere secondario, ritengo che queste possano comunque risultare interessanti per via di quella carica di trasgressione, di erotismo e inquietante violenza che presentano, realtà che potrebbero tra l'altro parere in antitesi con quell'universo ludico e umoristico che caratterizza i romanzi vianeschi. In un primo capitolo, dedicato all'approfondimento della genesi del progetto romanzesco firmato Vernon Sullivan, si analizzeranno allora il contesto e le dinamiche legate alla nascita della controversa figura dell'*alter ego* vianesco, le tematiche scabrose affrontate dai suoi romanzi e come la trasgressione vi sia declinata sotto la forma di uno scandaloso attacco frontale alla morale e al buon costume. In un secondo capitolo ci si interrogherà invece su quello che potrebbe essere l'eventuale valore e interesse della produzione di Sullivan che, pur avendo riscosso grande successo all'epoca della sua apparizione, è oggi unanimemente considerata secondaria rispetto a quella di Vian: dopo essersi soffermati su quelle che sono le diverse ipotesi che sono state fino a oggi avanzate dalla critica come quella che l'opera di Sullivan possa essere una fonte di elementi utili a condurre un'eventuale indagine sulla personalità del nostro autore, o quella che tale produzione abbia nella componente erotica o nel carattere di "pseudo-traduction" il principale interesse, o ancora quella che l'opera di Sullivan, affrontando le tematiche della discriminazione razziale e dell'esclusione sociale, possa essere considerata un'opera *engagé* e di denuncia, si giungerà in conclusione a una personale proposta. Infine, in un terzo capitolo, avendo constatato come l'universo presentato dai romanzi di Vian e quello presentato da quelli di Sullivan siano a tal punto antitetici e paradossalmente opposti da rendere difficile credere che possano essere opera del medesimo autore, si procederà ad un'analisi che, soffermandosi su aspetti sorprendentemente comuni tra le due produzioni, seppur trattati in maniera differente, quali violenza, orrore o quegli elementi che potrebbero rientrare nella categoria delle freudiane fonti di "perturbante", permetta di comprendere se al di sotto di un apparente incompatibilità di due esperienze letterarie pur certamente molto lontane, si celino anche dei punti di contatto che possano ridurre quella distanza che pare caratterizzarle.

Nel corso della parte III ci si soffermerà infine su *L'Automne à Pékin*, romanzo oscuro ma ricco di importanti spunti al fine di una possibile interpretazione del significato più profondo dell'intera opera vianesca e che permetterà pertanto la formulazione di una nostra ipotesi al riguardo. In un primo capitolo, si approfondirà, anche per via dello stimolo offerto dalle parole del nostro autore a tal proposito, l'influenza che la guerra può aver esercitato sul romanzo: partendo dalla ricostruzione dell'esperienza che Vian ha fatto di questo terribile evento, si procederà a scandagliare la sua opera per poter appurare come il tema della guerra emerga progressivamente nella sua intera produzione al fine di poter poi stabilire come *L'Automne à Pékin* si posizioni nell'ambito della riflessione del nostro autore su questo argomento. Si procederà poi, in un secondo capitolo, ad analizzare il contesto in cui si inserisce la stesura del romanzo, il quale riflette il rapporto mai veramente decollato tra Vian e la casa editrice Gallimard; ci si soffermerà poi sulle peculiari dinamiche che ne caratterizzano la struttura e che hanno permesso alla critica di avanzare interessanti ipotesi; si approfondirà ancora la particolare ambientazione, realtà che potrebbe rivelarsi portatrice di un significato nascosto; si constaterà infine come il romanzo presenti, attraverso una trasgressione umoristica tipicamente vianesca, una sintesi di quelle due dinamiche che sono state individuate come costitutive dell'opera del nostro autore: umorismo e trasgressione. Infine, in un terzo capitolo, ci si soffermerà su quelli che risultano essere i temi principali non solo del romanzo, ma di tutta l'opera del nostro autore: l'amore, presentato attraverso la vicenda e i tormenti del protagonista, l'assurdità di un lavoro disumanizzante, gli interrogativi di carattere metafisico dei protagonisti e, di riflesso, del nostro autore. Alla luce degli stimoli forniti da tali problematiche si tenterà allora in conclusione di illuminare quello che potrebbe essere il senso più profondo de *L'Automne à Pékin* e il messaggio conseguente che Boris Vian vuole trasmettere ai propri lettori.

PARTE I

UN'INDAGINE SUL COMICO IN BORIS VIAN

“Quelquefois vous devriez rire, ça détend. Et c’est ça, prendre les choses au sérieux.”¹ Così si conclude l’intervento di Boris Vian, all’epoca collaboratore della rivista *Jazz-Hot*, pubblicato sul numero 99 del maggio 1955, in risposta alla lettera della critica lettrice Nadia Stecyk, che l’aveva accusato di poter essere annoverato tra gli “Esprits déformés” del tempo.

Per quanto concerne l’opera romanzesca firmata Boris Vian, pochi dubbi ci sono sul fatto che il comico e il ridere vi ricoprano il ruolo di protagonisti. Per poter però comprendere la reale portata di un ridere inteso come elemento fondante di un particolare atteggiamento con cui approcciarsi al mondo, occorre procedere ad un approfondimento sistematico della sua concezione e applicazione da parte del nostro autore.

Nelle prossime pagine ci si propone pertanto di procedere ad un approfondimento della componente comica dell’opera romanzesca di Vian e dell’atteggiamento di umorista che l’autore vi assume. In un primo momento, constatata l’importanza che il concetto di comico assume nelle riflessioni di alcuni grandi pensatori primonovecenteschi, verranno approfondite alcune delle più importanti posizioni sorte dal dibattito attorno a tale argomento nell’intento di poter poi meglio definire e collocare la comicità presentata dal nostro autore. Si procederà poi, in un secondo capitolo, ad analizzare il ruolo e l’influenza che due importanti modelli hanno avuto nello sviluppo della scrittura e della comicità di Boris Vian: François Rabelais e Alfred Jarry. Si giungerà infine, anche sulla base di quanto emerso dalle indagini condotte nei due precedenti capitoli, a un’illustrazione dell’originalità del comico presentato dal nostro autore e del significato dell’atteggiamento di umorista che questi assume.

¹ B. Vian, *Œuvres*, t.12, Parigi, Fayard, 2001, p. 270.

CAPITOLO 1

IL COMICO NEL DIBATTITO PRIMONOVECENTESCO

Dalla quantità e dall'importanza delle riflessioni che si vedono sorgere sull'argomento è evidente come il comico assuma a inizio Novecento un ruolo rilevante. All'interno di un contesto che vede l'affermarsi della società di massa, di nuovi concetti, teorie e discipline che mettono in crisi l'integrità di un mondo e dei soggetti che lo costituiscono come sono stati fin lì concepiti, l'atto del ridere può divenire una forma di svelamento dei meccanismi che reggono la società, di demistificazione dei valori precostituiti ma anche una realtà cui si legano pulsioni vitali da indagare. Nelle prossime pagine mi propongo pertanto di approfondire alcune delle più importanti posizioni sorte attorno al concetto di comico nelle sue diverse sfumature nell'intento di poter in un secondo momento meglio definire e collocare la comicità di Boris Vian anche sulla base di quanto l'evoluzione del dibattito sul comico che precede la sua opera ha prodotto.

Di primaria importanza, preliminarmente a un'analisi dello sviluppo delle maggiori linee direttrici della riflessione sul comico della prima metà del Novecento, risulta soffermarsi su quanto Baudelaire scrive nel saggio del 1855 *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. In effetti le considerazioni del poeta introducono alcuni elementi la cui fecondità sarà dimostrata dai punti di contatto che con essi stabiliranno alcuni dei protagonisti della successive riflessioni, tanto che André Breton aprirà la propria *Anthologie de l'humour noir* proprio citando la definizione di Baudelaire di comico come “*émanation, explosion, dégagement*”².

Centrale nello sviluppo dell'argomentazione del poeta risulta il tradizionale ostracismo da parte della società nei confronti dell'atto del ridere sulla base dell'intimo legame che Baudelaire individua tra il ridere e una “*chute ancienne*”³, una degradazione fisica e morale successiva all'esilio edenico. Il ridere, una delle espressioni più frequenti

² A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Parigi, Pauvert, 1966, p. 11.

³ C. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* in *Œuvres complètes*, t.2, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2007, p. 528.

della follia, porta in sé una componente diabolica, satanica: esso nasce infatti dall'idea della propria superiorità sull'altro. Ecco perché, dice Baudelaire, “le Sage ne rit qu'en tremblant”⁴. Ridere è un fenomeno tipicamente umano e in quanto tale tipicamente contraddittorio, vale a dire simbolo contemporaneo di una grandezza immensa rispetto agli animali e di una miseria infinita rispetto all'assoluto. “C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire”⁵, scrive Baudelaire. Di fronte a questa antitesi tra miseria e grandezza, tra un comico demoniaco e una saggezza perduta, il poeta pare da un lato sposare la condanna del ridere, dall'altro volersi porre al fianco dello stesso, rivendicandone la forza aggressiva. A tal proposito scrive Ferroni “Una volta perduta per sempre la felicità primigenia, il comico può rivendicarsi allora come veicolo di una deviazione da ogni a priori stabilito, [...] da ogni metafisica che tenda a tradursi insidiosamente in norma sociale”⁶.

Baudelaire, proseguendo la propria argomentazione, distingue infatti tra due diverse forme di comico, uno ordinario, che chiama *significatif* e uno identificabile con il grottesco che chiama *absolu*. Il primo, minore e più immediato, si lega all'osservazione morale dei costumi, ha per modello Molière e contempla la superiorità dell'uomo sull'uomo. Il secondo, più intuitivo, ha per modelli parzialmente Rabelais e soprattutto Hoffmann, trova espressione nelle violente pantomime inglesi in cui le maschere svelano destini tumultuosi vissuti senza afflizione, anzi con scoppi di risa, e contempla la superiorità dell'uomo sulla natura. Il comico assoluto va oltre ai vincoli razionali, tocca qualcosa di profondo, di primitivo, si avvicina molto più del comico significativo all'innocenza e alla gioia assoluta, crea vertigine, pare insomma paradossalmente riavvicinare a quella unità primigenia di cui il comico si è detto essere deviazione, pur restando una tensione insoddisfatta: “Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchuë, et c'est ainsi que je l'entends”⁷. In tal senso Ferroni⁸ parla di un rovesciamento della deviazione comica in una nuova ricerca di assoluto, nella direzione di una sorta di metafisica negativa, e parla di un contatto con una dimensione infantile precedente a ogni a priori e ad ogni valore, stabilendo, con riferimento al saggio *Morale du joujou*, un legame tra il comico assoluto e l'atto di distruggere il giocattolo da parte

⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p. 526.

⁵ *Ivi*, p. 532.

⁶ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 20.

⁷ Baudelaire, *op. cit.*, p. 536.

⁸ Ferroni, *op. cit.*, pp. 20-23.

del bambino: entrambi sono movimenti di distruzione, di svuotamento di valori, di riduzione della realtà data a un nulla. Si vedrà in seguito come queste riflessioni risultino ancora più significative laddove rapportate all'evoluzione della riflessione sul comico d'ambito avanguardista.

Una successiva importante riflessione sul comico è quella che sviluppa Henri Bergson in *Le rire, essai sur la signification du comique*, saggio pubblicato in volume nel 1900. L'analisi del filosofo, pur con alcuni preliminari punti di contatto con il pensiero di Baudelaire (basti pensare al comico *significatif*) si sviluppa in una direzione opposta, essendo volta a riassorbire la carica eversiva del comico il quale diviene piuttosto strumento di stabilizzazione della vita sociale. Del resto, nota Civita, "sia Bergson che Baudelaire accolgono l'idea di Hobbes secondo la quale il riso sorge necessariamente in un rapporto di superiorità"⁹, il primo tuttavia tollera che si rida del male solo se ciò avvenga a fin di bene, il secondo invece ammette un riso definitivo, senza una funzione predefinita, che diviene coscienza dell'irreparabile duplicità della condizione umana.

L'analisi di Bergson muove da tre considerazioni fondamentali: il comico è un fatto propriamente umano, il ridere è accompagnato dall'insensibilità ed è un fatto puramente sociale, in cui diverse intelligenze entrano in contatto, che cela una "arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs"¹⁰. La direttiva della riflessione di Bergson (che comunque in alcuni tratti aprirà anche al puro piacere ludico) sarà dunque volta a determinare la funzione utile che è funzione sociale del ridere, ma che al tempo stesso è una funzione morale: "Disons-le dès maintenant [...] le rire châtie les mœurs"¹¹, dice il filosofo, e "il poursuit [...] un but utile de perfectionnement général"¹². Il ridere è un "gesto sociale" attraverso cui viene biasimata ogni forma di rigidità, sia essa del corpo, dello spirito o del carattere, che diviene sospetta agli occhi della società, che la vuole eliminare, in quanto segno possibile di un'attività che si addormenta o che si isola, che diviene in qualche modo eccentrica. A tal proposito si può notare ancora come i pensieri di Baudelaire e Bergson divergano: lo scoppio di risa di fronte alla pantomima grottesca segna in Baudelaire una

⁹ A. Civita, *Teorie del comico*, Milano, Unicopli, 1984, p. 110.

¹⁰ H. Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Parigi, Quadrige, 2011, p. 5.

¹¹ Bergson, *op. cit.*, p. 13.

¹² *Ivi*, p. 15-16.

partecipazione alla *chute*, la risata di Bergson segna invece una sottolineatura punitiva della deviazione rispetto alla società.

Per una migliore comprensione della concezione bergsoniana del comico occorre però soffermarsi su quella che è più in generale la sua visione filosofica che, come nota Ferroni¹³, è incentrata sul concetto di “vita” come contrario di ogni schema meccanico, ed è un tentativo di scardinare le visioni dualistiche del mondo affermando la preminenza dell’ “intuizione”, superando così l’impasse del rapporto tra materialismo e spiritualismo, pur rientrando nella ricerca metafisica dell’assoluto ed ereditando la tradizionale aspirazione a un punto epifanico di pienezza e verità.

La società è allora mossa da un’esigenza di raggiungere la “vita” e il comico è quanto vi si oppone, è la riduzione dell’elasticità della “vita” a meccanismo, a rigidità. Il ridere punisce questa riduzione.

Bergson passa in rassegna le varie tipologie comiche cominciando dal “comico delle forme” affermando che “peut devenir comique toute difformité qu’une personne bien conformée arriverait à contrefaire”¹⁴, spiegando poi come il corpo produca un effetto comico laddove la materia riesca a irrigidire il movimento e ostacolare la grazia della vita dell’anima. Passa poi al «comico dei gesti e dei movimenti del corpo umano» “risibles dans l’exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique”¹⁵ dal momento che, afferma, la legge fondamentale della vita è quella di non ripetersi mai. Per questo l’imitazione è comica, poiché imitare qualcuno significa estrarre “la part d’automatisme qu’il a laissée s’introduire dans sa personne”¹⁶. Si sofferma così sui travestimenti, che seguendo la logica della comicità del meccanico applicato al vivente, sono per l’appunto fonte indubbia di comicità. Bergson allarga tuttavia la riflessione a tutti i tipi di travestimenti, non solo quelli dell’uomo, ma anche quelli della natura e della società, concepiti come meccanismi, come sostituzione dell’artificiale al naturale. La società in particolare trova nelle rigide cerimonie, dotate per questo di una carica latente di comicità, la propria forma di travestimento: i suoi partecipanti paiono così delle marionette mosse da un automatismo. Ma l’automatismo perfetto, sostiene, è quello dei funzionari che agiscono come semplici macchine, è quello dell’incoscienza di

¹³ Ferroni, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁴ Bergson, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ *Ivi*, p. 23.

¹⁶ *Ivi*, p. 25.

un regolamento amministrativo applicato con inesorabile fatalità. Interessante notare fin da ora come tale visione di Bergson appaia molto calzante nei confronti di alcuni aspetti del comico di Boris Vian: ci sarà modo, nel corso dell'approfondimento della sua opera romanzesca, di soffermarsi su quegli episodi che giocano proprio su questa comicità scaturita dalla meccanicità della società: le cerimonie religiose, i dirigenti che applicano contro ogni buon senso il regolamento, i poliziotti che agiscono automaticamente e la cui natura d'automati è già suggerita dall'unico nome che li contraddistingue tutti. Il comico, prosegue Bergson, si produrrà poi quando "on nous montrera l'âme taquinée par les besoins du corps"¹⁷, dalla sua ostinazione di macchina, e l'effetto sarà tanto più forte quanto più le esigenze del corpo saranno meschine e ripetute. Più in generale, sostiene il filosofo, sarà comico ogni incidente che attira la nostra attenzione sul corpo di una persona quando dovremmo badare alla sua componente morale.

Bergson passa allora all'analisi del "comico nelle azioni e nelle situazioni", individuandone tre procedimenti costitutivi: la ripetizione, vale a dire la combinazione di frasi o di circostanze che tornano tali e quali a più riprese, il che è l'elemento strutturante del *vaudeville*. L'inversione, vale a dire la ripetizione a parti inverse di una medesima situazione o la presentazione di una situazione ascrivibile alla rubrica "mondo alla rovescia". L'interferenza delle serie, ossia il *quiproquo*, la compresenza di due significati differenti, l'uno possibile, l'altro reale oppure la compresenza di una serie di avvenimenti antichi e attuali. Il filosofo può allora concludere che l'obiettivo di questi tre procedimenti è sempre il medesimo, la meccanizzazione della "vita", la quale è un *vaudeville* nel momento in cui dimentica se stessa, poiché se fosse sempre vigile sarebbe "continuité variée, progrès irréversible"¹⁸.

Il filosofo passa allora all'analisi del "comico del linguaggio", che non è altro che la proiezione sul piano delle parole del comico delle azioni e delle situazioni. Anche il comico di parole risponderà alle leggi del comico in generale: e in effetti è la rigidità di una frase stereotipata in cui viene inserita un'idea assurda che sprigiona il comico, dal momento che la componente assurda denuncia manifestamente il fatto che la frase è stata pronunciata automaticamente; ed è il concentrarsi sulla materialità di una metafora che fa divenire l'idea espressa comica, e così si otterrà un effetto comico ogni qual volta si finga di intendere un'espressione utilizzata in senso figurato, in senso proprio; ed è

¹⁷ *Ivi*, p. 38.

¹⁸ *Ivi*, p. 77.

infine lo sviluppare un simbolo o un emblema nel senso della loro materialità e il fingere di attribuire a questo sviluppo lo stesso valore simbolico dell'emblema che crea un effetto comico.

Per quanto riguarda il comico vianesco, pochi dubbi ci sono, come si vedrà in seguito, sul fatto che uno dei suoi elementi portanti, garanzia di un efficace effetto sul lettore, sia proprio quello che Bergson definisce “comico del linguaggio”: questo, nel caso dello scrittore francese, nasce spesso da un puro piacere ludico come nel caso delle espressioni figurate intese in senso letterale le quali spesso portano a virare, grazie alla finzione romanzesca, verso una fase ulteriore costituita dall'animazione di una vera e propria situazione assurda nata e sviluppata dal malinteso. Succede tuttavia talvolta, come si vedrà nel prossimo capitolo, che certe situazioni presentate da Vian possano suggerire un utilizzo critico del “comico del linguaggio” da parte dello scrittore che sia volto alla vera e propria denuncia di una certa forma di meccanicità.

Tornando al parallelismo intessuto col comico delle azioni e delle situazioni, Bergson analizza il comico del linguaggio per inversione, per esempio del soggetto e dell'oggetto di una frase, per interferenza di due sistemi di idee nella stessa frase, di cui una delle più comuni espressioni è il *calembour* (che è anche una delle tecniche privilegiate da Vian) o il gioco di parole che è comico per via di una distrazione momentanea del linguaggio che pretende “régler les choses sur lui, au lieu de se régler sur elles”¹⁹. Molto più profondo è invece il comico della trasposizione che nasce dal trasportare l'espressione naturale di un'idea in un altro tono, come nel caso della parodia (in cui si trasporta il solenne nel familiare) della degradazione e del suo opposto, l'esagerazione, che ha dato vita al poema eroicomico, dell'ironia in cui si annuncia ciò che dovrebbe essere fingendo di credere che sia esattamente quel che è, e del suo opposto, l'umorismo, in cui si descrive minuziosamente quel che è fingendo che proprio così le cose dovrebbero essere.²⁰

Bergson passa infine all'analisi del “carattere comico”, affermando che “est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact

¹⁹ *Ivi*, p. 92.

²⁰ Pierre Schoentjes nota, riguardo all'identificazione come opposti di ironia e umorismo da parte di Bergson, come ciò possa suscitare la tentazione di vedere un'assimilazione al pensiero di Schopenhauer. Si tratterebbe tuttavia solo di un'apparenza, dal momento che per il filosofo tedesco l'ironia è lo scherzo nascosto dietro al serio, l'umorismo è il serio nascosto dietro allo scherzo. Cfr. P. Schoentjes, *Ironie et théories du rire: l'enseignement de Schopenhauer et de Bergson in Approches du discours comique*, a cura di Laurence Rosier e Jean-Marc Defays, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 1999, pp. 25-26.

avec les autres”²¹, la comicità del carattere nasce dunque laddove vi sia irrigidimento della vita sociale e il riso ne è castigo. Analizzando i difetti del carattere umano da cui si sprigiona il comico, Bergson fa costante riferimento a Molière: ma perché l’avarizia di Arpagone, difetto grave, morale, è comica come l’onestà di Alceste che non può essere ovviamente definita un difetto? Poiché, sostiene il filosofo, è ancora una volta la rigidità che crea la comicità, e nel caso di Alceste questa rigidità è la sua “insociabilità”. I difetti dunque fanno ridere in ragione della loro “insociabilità” più che della loro immoralità, pur riconoscendo Bergson che l’ideale sociale e l’ideale morale non differiscono in modo sostanziale.

Nella parte conclusiva del suo saggio Bergson , interrogandosi sul rapporto tra comico arte e vita giunge tuttavia, come nota Ferroni²² (il quale vede in ciò la difficoltà per il filosofo di integrare la sua metafisica intuizionistica agli svolgimenti della vita sociale concreta), a rovesciare la sua proposta: infatti, dopo aver basato la sua analisi sul ruolo positivo della società, la quale aspira a una vitalità elastica e alla quale viene reintegrata attraverso la condanna del riso la negatività della meccanicità, egli sostiene ora che l’arte, concepita come ritorno alla natura, si opporrebbe al rapportarsi dell’uomo al mondo sociale il quale comporterebbe un annullamento dell’individualità, una riduzione all’impersonalità in una realtà in cui, sotto l’influenza del linguaggio, tutto tende ad assumere un’etichetta impedendo così un contatto diretto con la natura. La società sarebbe allora la produttrice di schemi inautentici e di irrigidimenti, delle “généralités conventionnellement et socialement acceptées”²³. È ciononostante necessario, conclude Bergson, che l’individuo si sottometta alla legge sociale e morale per scongiurare violente esplosioni di sentimento, il quale trova comunque un diversivo nel dramma, che dà alla natura la sua rivincita sulla società.

Gli ultimi paragrafi di *Le Rire* si soffermano sulla logica comica, detta una logica dell’assurdo in quanto comporta un’inversione del senso comune, che vuole modellare le cose secondo un’idea in luogo del normale movimento contrario, e che per questo si avvicina alla follia e alla natura dei sogni. Si tratta comunque di una logica, ma contraffatta a ingannare lo spirito che cessa di essere vigile. Bergson non può darne un

²¹ Bergson, *op. cit.*, pp. 102-103.

²² Ferroni, *op. cit.*, pp. 36-41.

²³ Bergson, *op. cit.*, pp. 120.

giudizio positivo e la associa, in opposizione al buon senso, ad un gioco che serve a far riposare dalle fatiche del pensiero, una distrazione della volontà per via della pigrizia.

Un'importante riflessione posteriore a quella di Bergson, con la quale comunque tesse dei legami dovuti a un comune nucleo ideologico di partenza ma da cui poi si smarca giungendo a contraddirne alcuni punti, è quella di Pirandello nel saggio *L'umorismo*, pubblicato nel 1908 e poi ristampato nel 1920 per via di alcune importanti aggiunte in risposta alla recensione di Benedetto Croce.

Sia Bergson, sia Pirandello concepiscono la vita come autenticità, come superamento di ogni schema meccanico, di ogni maschera e finzione; ma se Bergson, per buona parte del proprio saggio, vede nella società un elemento positivo per via di una connaturata tensione verso l'elasticità e per via della possibilità che possiede di reprimere il meccanico attraverso il riso, Pirandello vede nella società stessa un'espressione del meccanico, della "forma", vede una realtà che poggia le proprie fondamenta sulle maschere, le quali dovrebbero essere riposte per poter accedere a un contatto epifanico con la "vita".

Le basi della teoria dell'umorismo sono gettate dallo scrittore siciliano già nelle due premesse a *Il fu Mattia Pascal* il cui protagonista è poi non a caso il dedicatario del saggio *L'umorismo*. Ma se le due premesse insistono maggiormente sul legame insito tra umorismo e nascita della modernità, sulla rivoluzione comportata dall'affermazione del pensiero galileiano e copernicano e la conseguente caduta dell'antropocentrismo tolemaico, il saggio insiste piuttosto su di un umorismo come carattere perenne dell'arte e su di un uomo che vive da sempre in un mondo privo di senso e che reagisce a questa condizione attraverso la creazione di autoinganni: l'umorismo è allora la tendenza dell'arte a svelare tale contraddizione.

Dopo una preliminare analisi volta a differenziare l'umorismo "nel senso largo", espresso da una tradizione comica che si ribella ai ripetitivi schemi retorici in cui l'umorismo "scompono, disordina, discorda"²⁴, e che è rappresentato in Italia da autori popolareggianti quali l'Angiolieri o il Pulci, dall'umorismo "nel senso più ristretto" che necessita invece di un'immissione dell'autore stesso nel dramma e che trova un modello esemplare in Cervantes, nella seconda parte del saggio Pirandello giunge finalmente a enunciare chiaramente la propria definizione di umorismo come realtà che pone

²⁴ L. Pirandello, *L'umorismo* in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2006, p. 818.

radicalmente in crisi il concetto di verità e che crea effetti emotivi contrastanti: sua caratteristica principale è infatti la contraddizione suscitata dal disaccordo che sentimento e meditazione scoprono “fra la vita reale e l’ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie”²⁵, suo effetto è una perplessità “tra il pianto e il riso”²⁶. Carattere fondante dell’umorismo è quindi quello di essere compenetrato da una riflessione che in luogo di rafforzare la prima impressione, la disintegra, le fa da controcampo. Così si spiega il celebre esempio, aggiunto solo nella seconda edizione del 1920, della vecchia imbellettata e vestita con abiti giovanili la quale suscita inizialmente nell’osservatore un effetto comico come “avvertimento del contrario”, vale a dire avvertimento dell’opposto di ciò che una rispettabile signora dovrebbe essere, per poi sprigionare in un secondo tempo una fase riflessiva, il “sentimento del contrario” in cui dietro l’abbigliamento inappropriato si constata la sofferenza di una donna che tenta di trattenere un marito più giovane di lei.

Il comico è così per Pirandello solo una fase iniziale di svelamento della “forma”, è l’apertura di una fessura attraverso cui si può solo intravedere la meccanicità insita nei rapporti sociali, attraverso cui si possono solo percepire le maschere che si indossano; con l’umorismo si passa invece a una fase successiva, che è riflessiva e che comporta un coinvolgimento dell’osservatore, fase in cui la “forma” viene definitivamente avvertita, in cui la meccanicità degli schemi sociali viene svelata, riducendo le marionette a maschere nude: “lucidissimamente allora la compagine dell’esistenza quotidiana [...] ci appare priva di senso [...] e quella realtà diversa ci appare orrida [...] poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e di immagini si sono scisse e disgregate in essa”²⁷.

Nota tuttavia Ferroni²⁸ come l’articolazione del pensiero di Pirandello risponderebbe alla volontà di un artista borghese che, dopo la presa di coscienza della mistificazione dei rapporti sociali posttrisorgimentali, non desidera tanto ridere delle maschere instaurando con esse un rapporto puramente demistificante, bensì proporre un sistema di valori alternativo che, fondandosi sull’opposizione tra “forma” e “vita”, disintegri la maschera per recuperare una profondità vitale perduta. La sua ideologia tenderebbe così

²⁵ Pirandello, *op. cit.*, p. 907.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 939.

²⁸ Ferroni, *op. cit.*, pp. 47-50.

a una ricomposizione finale delle decomposizioni messe in atto dall'umorismo, benché la sua opera mostri esitazioni e illustri spesso non tanto il raggiungimento della profondità vitale auspicata ma soltanto un prolungamento della scomposizione.

Resta il fatto che al di là delle componenti ideologiche che sostengono il pensiero pirandelliano, al di là delle finalità ultime che il suo riso possa avere, pare chiaro come con l'autore siciliano l'umorismo divenga un importante strumento di demistificazione della convenzionalità della società. Si vedrà in seguito come la demistificazione, questa volta aggressiva ed esasperata, sarà elemento fondamentale di un altro tipo di comico, di area avanguardista e di stampo marcatamente nichilistico, volto ad attaccare i valori costituiti.

Un'altra fondamentale voce del dibattito primo novecentesco sul comico è quella di Freud benché questi, differentemente dai pensatori fin qui analizzati, sia mosso da un interesse volto per lo più a dar conto dei processi psichici che la comicità chiama in causa. Così il centro della riflessione contenuta nel saggio del 1905, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, è focalizzato su uno specifico aspetto della comicità, vale a dire il *Witz*, la battuta arguta. Il carattere arguto del motto deve essere ricercato nella sua tecnica costitutiva e Freud ne distingue due possibili forme: «lo spirito di parole» che interviene sulle singole componenti lessicali producendo una distorsione di senso e lo «spirito di pensiero» in cui la distorsione interessa un concetto nella sua interezza, in cui si verifica una deviazione del pensiero normale. Il motto dunque gioca su un'alterazione dei normali rapporti linguistici e logici, ma questo lavoro che dà vita all'arguzia nasconde degli "intenti", delle intenzioni psichiche latenti. Fondandosi sull'analisi dei differenti intenti Freud giunge a distinguere due tipi di motti: il motto "astratto, innocente" che ricava piacere semplicemente dal gioco tecnico e il motto "tendenzioso" in cui invece il piacere è maggiore dal momento che viene data soddisfazione a dei desideri normalmente non manifestabili, che restano inibiti e censurati: è il caso del motto osceno, del motto ostile, del motto cinico e di quello scettico.

Nell'ottica del dispendio di energia psichica in gioco in questi processi, energia che più in generale ogni processo psichico richiede, Freud nota come il motto di spirito permetta il risparmio di quell'energia normalmente investita nell'inibizione che il motto stesso cerca di eludere. Così accade tanto nel caso del motto tendenzioso, quanto in

quello del motto innocente che comporta un alleviamento della costrizione della critica per via della sua tensione al gioco infantile, per via del suo liberarsi della logica in direzione dell'assurdo (si vedrà in seguito come il gioco infantile sia uno dei caratteri fondamentali del comico vianesco). Secondo Freud il riso nasce così nel fruitore del *Witz* dall'energia psichica fin lì investita che diviene inutilizzabile e può così sfogarsi in una libera scarica, nasce dalla differenza tra l'energia che il soggetto utilizzerebbe per conservare un'inibizione e la sua subitanea liberazione.

Freud presenta poi un'analogia tra *Witz* e sogno: nel produttore del motto infatti accade che un pensiero preconscious, ossia presente implicitamente nell'attività mentale e passibile di divenir cosciente, viene abbandonato momentaneamente all'elaborazione inconscia e ciò che ne risulta (che nel caso del sogno sarebbe l'immagine onirica, a seguito tuttavia di un'immersione nell'inconscio ben più consistente) viene così colto dalla percezione cosciente ed espresso in termini comunicativi.

Nella parte conclusiva della sua riflessione Freud si concentra più in generale sul comico, il quale differisce dal motto di spirito in quanto quest'ultimo viene creato, il primo invece viene scoperto. Il comico nasce da un paragone, "dallo scarto quantitativo tra i termini di un confronto"²⁹, e chiama ancora in causa una questione di economia di energia psichica che si situa tuttavia non nell'inconscio come nel caso del *Witz*, ma nel preconscious. In generale il piacere della comicità nasce dalla liberazione dell'energia causata dal fatto che gli oggetti comici si comportano in maniera incongrua rispetto alle aspettative dell'osservatore, mettendo in luce uno scarto tra il dispendio normale atteso dall'osservatore e quello effettivo dell'oggetto comico.

Ferroni³⁰ nota argutamente che la visione di Freud dell'oggetto comico come anomalia rispetto a uno stato normale sia potenzialmente vicina a quelle di Bergson per il quale comico è il meccanico, ossia la deviazione dall'originalità del vivente, e Pirandello per cui comico è il contrario, la deviazione dalla logica corrente. Differisce tuttavia la sostanza del discorso, privo in Freud di valori a priori, privo della volontà di privilegiare ontologicamente la psiche e lasciando così "aperta la strada ad una individuazione della relatività storica e sociologica delle stesse differenze"³¹.

²⁹ Civita, *op. cit.*, p. 93.

³⁰ Ferroni, *op. cit.*, pp. 73-74

³¹ *Ivi*, p.74.

Sempre Ferroni³² nota come in fin dei conti essendo il riso elusione di controllo razionale o repressivo e liberazione di energia psichica, esso, tanto nel caso di *Witz* quanto in quello di comico, mantiene il rapporto con un desiderio radicale di non-impiego energetico, con una condizione psichica priva di controlli o censure, condizione che nella più generica visione freudiana è quella dell'infanzia, che non a caso Freud chiama in causa nell'analisi del *Witz*, come si è visto più sopra, e anche del comico, dal momento che l'osservatore adulto ride perché vede nell'oggetto comico un'immagine di sé bambino e quindi la felicità di una condizione caratterizzata da un minimo dispendio psichico. Ma si possono fare ulteriori passi verso una condizione psichica ancora più felice, vale a dire quella di un'originaria stasi di energia, del piacere della non-produzione totale. Questo luogo Freud lo individua, in *Al di là del principio del piacere*, nella morte, verso la quale ci guida l'omonima pulsione. I meccanismi comici sarebbero allora una pallida riproduzione di quel piacere.

Ora, se il ridere è una scarica di energia subitanea, nata dalla liberazione da un'inibizione, da delle censure, può succedere con un ulteriore passo che questa scarica divenga un mezzo privilegiato per attaccare quelle fonti stesse di costrizione. È il caso di quanto avviene con le avanguardie.

Dadaismo e poi Surrealismo sono movimenti accumulati da una tensione distruttiva nei confronti di quelli che sentono come falsi valori borghesi positivistici, ancor più dal momento che proprio questi valori hanno la responsabilità di aver condotto l'umanità all'esperienza traumatica della Grande Guerra. Entrambi i movimenti fanno del comico e del ridere una forma privilegiata di attacco a questi valori cristallizzati, ma le aspettative riguardo alla fase successiva a quella della negazione iniziale sono differenti nei due movimenti tant'è che Breton, pur inizialmente membro del gruppo dadaista, fonderà il surrealismo proprio per superare la fase puramente negativa oltre alla quale il gruppo di Tzara non pare volersi inoltrare. Se infatti Dada rivendica una libertà anarchica che si fonda su una negazione, sul *nonsense* e sul paradosso, sul comico, e sul ridere come attori principali di una lotta senza quartiere ai valori costituiti in direzione di un obiettivo nichilistico, la totale distruzione delle mistificazioni e delle verità date, il surrealismo tenta invece di far seguire a una pur centrale fase nichilistica distruttiva una parte costruttiva il cui fine è quello di istituire una nuova gerarchia di valori che

³² Ivi, pp.76-79.

permettano all'uomo di ritrovare l'autenticità, la riconciliazione con se stesso, ossia il superamento di una condizione esistenziale caratterizzata dall'alienazione del soggetto rispetto al proprio io a causa del controllo della facoltà immaginativa da parte di una società che censurando dimensioni esistenziali quali inconscio, sessualità e sogno, valorizza esclusivamente una logica utilitaristica.

Quanto al comico, esso ricopre un ruolo fondamentale nella ricerca surrealista tanto come forma di negazione quanto come mezzo di avvicinamento all'auspicata dimensione surreale: "Nous avons, en effet, plus ou moins obscurément le sens d'une hiérarchie dont la possession intégrale de l'humour assurerait à l'homme le plus haut degré"³³, scrive Breton nell'introduzione della sua antologia. Perciò lo *humour*, forma di comico epurata dalle sue manifestazioni più grossolane, diviene centrale nella riflessione del fondatore del surrealismo, che vi dedica *L'Anthologie de l'houmour noir* del 1939.

Interessante è constatare però le differenze che vengono a definirsi riguardo alle concezioni di comico dadaista e surrealista, fermo restando un comune nucleo originario: quanto a Dada, il cui nome stesso del gruppo, scelto a caso dopo aver aperto altrettanto casualmente un dizionario, rinvia a una concezione di comico come modalità di stare al mondo, il comico "est l'état d'esprit même de Dada, le principe à l'oeuvre dans tout geste authentiquement dadaïste"³⁴, è ricerca di un piacere che sia immediato e sfrenato e non mediato da sterili forme di intellettualizzazione; per i Surrealisti invece, i quali fondano la propria riflessione su una forma particolare di comico sviluppata a partire dall'esempio rappresentato dalle lettere di Vaché, l'*humour noir*, l'intellettualizzazione è centrale in quanto processo che porta il soggetto in posizione sovrana tramite un *humour* che subordini le circostanze reali al principio di piacere conferendo all'io un sentimento di superiorità tale che giunga a mettere in dubbio l'esistenza stessa di queste circostanze. Altra importante differenza è quella che nell'*humour noir* è presente uno sfondo tragico, assente invece nella comicità dadaista, che si tenta di sorpassare.

La concezione di *humour* che Breton formalizzerà a distanza di anni nell'*Anthologie* ha le sue radici nel contesto di abbruttimento causato dalla Grande Guerra, contesto nel

³³ Breton, *op. cit.*, p. 13.

³⁴ C. Graulle, *André Breton et l'humour noir, Une révolte supérieure de l'esprit*, Parigi, L'Harmattan, 2000, p. 111.

quale diviene necessario per l'individuo costruirsi una barriera mentale volta ad isolarlo dagli eventi: proprio l'*humour* viene individuato come l'isolante adatto e ciò in ragione di quel legame che nell'introduzione all'antologia il padre del Surrealismo tesse con la visione freudiana dell'atteggiamento umoristico come possibilità, in caso di grave allarme, di spostare l'accento psichico dall'*io* al *super-io* e di scoprire conseguentemente l'invulnerabilità dell'*io* rifiutando di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà. Più in particolare la concezione di Breton risente di tre fondanti esperienze vissute nel contesto bellico³⁵: l'incontro già accennato con l'enigmatico *dandy* Jacques Vaché la cui personalità narcisistica e individualista mostra con la sua insensibilità che una possibile forma di resistenza alle brutture della guerra è possibile, la lettura notturna in compagnia di Soupault di Lautréamont il cui umorismo è drammaticamente in linea con quanto si sta vivendo e la guida che Alfred Jarry rappresenta in seno alla presa di coscienza del fallimento di un intero sistema di valori fin lì dominante, Jarry che da un lato nella sua forma ubuesca rappresenta un modello per la possibilità di un assalto ai valori precostituiti, dall'altro nella sua potenzialità patafisica rappresenta un modello per un possibile rinnovamento delle forme. Non a caso i tre autori sono importanti protagonisti dell'*Anthologie*: Vaché, individualista e indifferente, preoccupato solo di "desservir avec application"³⁶, caratterizzato da un rapporto inquietante con il proprio *es* da cui sgorga a getto continuo uno *humour* che assume con lui un carattere iniziatico e dogmatico; Lautréamont che fonda l'unità della propria opera su un *humour* "parvenu avec lui à sa suprême puissance"³⁷; Jarry presentato nella sua "alliance inséparable"³⁸ col revolver, il cui Ubu rappresenta la promozione al potere supremo dell'*es* freudiano e la licenza alle tendenze distruttive, presentando così un *humour* inteso come processo esercitato a spese degli altri e volto a eludere gli aspetti più penosi della realtà.

Tornando tuttavia alla concezione più generale del ruolo dell'*humour* in rapporto al progetto surrealista è importante notare come esso costituisca in ultima analisi, alla stregua dell'automatismo e del caso oggettivo, una sublimazione, una possibilità di innalzamento al di sopra della logica comune, "una ascesa verso associazioni nuove ed impensate, verso rapporti occulti capaci di rovesciare i segni del reale"³⁹ e in questo

³⁵ Cfr. C. Graulle, *op. cit.*, pp. 44-53.

³⁶ Breton, *op. cit.*, p. 494.

³⁷ *Ivi*, p. 231.

³⁸ *Ivi*, p. 358.

³⁹ Ferroni, *op. cit.*, p. 103.

senso costituisca uno strumento importante per accedere alla dimensione surreale. Il nucleo originale dunque della concezione umoristica di Breton resta il medesimo di quella dadaista, un assalto a colpi di revolver ai valori precostituiti, segue tuttavia nella concezione surrealista una possibile scalata di quella gerarchia di cui Breton parla proprio nell'introduzione dell'*Anthologie*, un'originale possibilità di accesso alla dimensione surreale tramite un *humour* che è, sulla scorta di Hegel, *objectif*, vale a dire originario del soggetto ma installato nell'oggetto, e che al contempo ha incontrato sulla propria strada, divenendone in un certo senso condizione, il caso oggettivo, ossia l'incontro sorprendente tra una finalità interna e una causalità esterna.

Questo breve panorama di alcune delle voci più significative del primo Novecento di quello che resta pur tuttavia un ben più ampio dibattito ha permesso di mettere in luce alcune importanti linee interpretative in materia di comico: la voce precorritrice di Baudelaire pone l'attenzione su come l'atto del ridere da un lato metta in mostra un'irreparabile duplicità della condizione umana, dall'altro possa divenire nella sua forma più profonda un movimento di distruzione e di svuotamento di valori, di riduzione della realtà data a un punto di nulla. Con Bergson ci troviamo posti di fronte a una società mossa da una tensione volta al raggiungimento della «vita», della cui elasticità il comico è la riduzione a meccanismo, a rigidità. Il ridere subentra allora a punire questa riduzione. Con Pirandello un umorismo riflessivo comincia a divenire vera e propria forma di demistificazione delle convenzioni sociali. Con Freud il comico è momento comparativo tra osservatore e oggetto comico e il ridere, il cui piacere nasce da un alleviamento della critica in favore di una tensione al gioco infantile, all'assurdo, è la liberazione di una scarica d'energia psichica nata proprio dal superamento dell'inibizione. Infine, in area avanguardistica, il comico e il ridere sono forme di attacco ai valori cristallizzati, ma se il dadaismo si limita alla centralità di un comico come attore di una lotta senza quartiere ai valori costituiti in direzione di un obiettivo esclusivamente nichilistico, il surrealismo tenta invece di far seguire a una pur centrale fase distruttiva una parte costruttiva il cui fine è quello di istituire una nuova gerarchia di valori.

Nello sviluppo ulteriore della mia riflessione sull'umorismo nell'opera romanzesca di Boris Vian ci si troverà di fronte a un comico sfaccettato il quale presenterà accanto

alla dimensione ludica infantile, al gusto per l'assurdo e per «le soluzioni immaginarie» anche la denuncia più o meno aggressiva della meccanicità, delle mistificazioni sociali, attacchi incendiari alle autorità come episodi di *humour noir*. Fermo restando l'indiscutibile non-conformismo del nostro autore che impedirà di poterlo posizionare definitivamente, le voci del dibattito illustrate in questo capitolo fungeranno da utile strumento di confronto.

CAPITOLO 2

DA GARGANTUA AL DOTTOR FAUSTROLL: L'EREDITÀ DI FRANÇOIS RABELAIS E ALFRED JARRY

Dopo aver approfondito alcune delle più significative posizioni e voci del dibattito primonovecentesco sul comico, restano ora da analizzare il ruolo e l'influenza che due importanti modelli hanno avuto nello sviluppo della scrittura di Boris Vian, per poter poi giungere a una definizione più generale della sua comicità.

Questi due importanti modelli sono François Rabelais e Alfred Jarry, il quale a sua volta grande ispirazione aveva tratto dall'opera del celebre umanista. L'ammirazione che il nostro autore nutre nei loro confronti emerge in tutta la sua produzione tramite citazioni testuali, rimandi più o meno diretti alle opere di questi e più in generale tramite un'adesione ad alcune loro linee di pensiero nell'impostazione e nella concezione generale della propria scrittura o della propria visione dell'esistenza. È il caso per esempio dalla patafisica, il legame con la quale emerge tanto dall'opera quanto dalla biografia di Vian: il nostro autore infatti nel 1952 entra a far parte del *Collège de 'Pataphysique* e la sua partecipazione, pur breve per via della morte improvvisa, sarà così sentita e attiva, e la sua produzione così centrale nelle dinamiche collegiali anche nel periodo successivo alla morte, che si parlerà in seguito in seno al collegio di una vera e propria époque Boris Vian⁴⁰.

A testimonianza del ruolo centrale che Rabelais e Jarry rivestono per Vian resta un appunto dello scrittore archiviato tra una serie di scritti autografi databili tra il novembre del 1951 e il febbraio del 1953 che Noël Arnaud ha parzialmente pubblicato in *Les vies parallèles de Boris Vian*. In questa nota il nostro autore elenca alcuni titoli e scrittori per lui particolarmente significativi:

⁴⁰ Cfr. R. Launoir, *Clefs pour la 'Pataphysique*, Parigi, Éditions Seghers, 1969, p. 157.

Adolphe, le *Docteur Faustroll*, *Un rude Hiver* et la *Colonie pénitentiaire*. Et *Pylône*. C'est mes cinq grands. Avant, à treize, quatorze, j'aimais bien Rabelais. Encore maintenant. Mais c'est sûrement censuré. Je voudrais le texte intégral. Je vais pas vous parler de mes goûts littéraires, quand même. Si. J'en ai oublié un. *La Merveilleuse Visite*, de Wells. Deux. Aussi la *Chasse au Snark*. Maintenant c'est tout.⁴¹

La critica si è interrogata sul significato che questo elenco così eterogeneo e con titoli non sempre tra i più celebri dei loro autori possa rappresentare in rapporto all'opera vianesca. Non si è scartata l'ipotesi che si possa trattare semplicemente degli ultimi libri che Vian avesse letto di autori da lui già ben conosciuti. Resta il fatto che a parte forse quello del romantico Benjamin Constant che risulta difficile accostare a Vian, si tratta di libri che hanno interessanti punti in comune con l'opera del nostro autore: quello di Queneau, suo benevolo amico e ammirativo sostenitore, condivide con lo stile vianesco tra vari aspetti quello del gusto per il gioco linguistico; l'opera di Kafka è invece incentrata su una macchina infernale fonte di supplizio e in Vian è ricorrente la presenza di macchine che causano sofferenza (si pensi per esempio agli operai de *L'Écume des jours* che lottano con i macchinari dell'officina per poi venirne uccisi e amputati, o al modello di aeroplano del dottor Mangemanche de *L'Automne à Pékin* che morde quanti gli si avvicinano e che finirà per uccidere Joseph Barizzzone, o ancora al famoso utensile che compare in *L'Écume des jours* e che darà poi il titolo al successivo omonimo romanzo, l'"arrache-cœur", con cui Alise uccide Partre); in *Pilone* di Faulkner si può invece ritrovare la tematica, presente anche in *L'Automne à Pékin*, del dramma di un'ostilità fraterna tra uomini invaghiti della medesima donna⁴²; per quanto riguarda invece il romanzo di Wells diverse analogie si possono trovare tra Angel, protagonista di *L'Automne à Pékin*, e l'angelo caduto sulla terra protagonista de *La visita meravigliosa*, ma su questo ci si soffermerà più avanti nel corso dell'analisi approfondita del romanzo vianesco.

Pur restando tutti questi esempi significativi si può forse tuttavia affermare che, esclusa l'influenza esercitata su Vian da Queneau, i legami che l'opera del nostro autore intesse con questi modelli restino piuttosto episodici. Non si può invece sostenere lo stesso per quanto riguarda l'opera di Lewis Carroll e soprattutto quelle di Rabelais e Jarry.

⁴¹ N. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Parigi, Christian Bourgois Éditeur, 1981, p.220.

⁴² Cfr. G. Pestureau, *Souvenirs de lectures anglo-saxonnes* in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976, pp. 171-180.

Per quanto concerne l'autore britannico si può notare come si ritrovino soggiacenti alla sua opera, e in particolare a *La caccia allo Snark* cui Vian guarda con interesse, una serie di tendenze e meccanismi comuni a quelli utilizzati dal nostro autore. Innanzitutto il ricorso a un *nonsense* fondato sul prendere in senso letterale le espressioni figurate o il presentare problematiche assurde sotto una forma del tutto razionale; il ricorso disinvolto poi all'assemblaggio di realtà eterogenee (basti pensare alla variegata ciurma che dà la caccia allo "Snark" e all'insolito corpo di spedizione riunito nel deserto dell'Exopotamie in *L'Automne à Pékin*) come alla creazione di neologismi; infine il costante ricorso a un'immaginazione priva di vincoli. Non a caso le primissime opere in prosa di Vian sono molto debitrice del modello di Carroll: *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, per esempio, racconto che Vian redige a uso privato nel 1943 per alleviare la degenza della moglie da poco operata, è costruito su un *nonsense* che molto ha in comune con quello dell'autore inglese; ancora più significativo il caso di *Trouble dans les Andains*, anch'esso destinato alla lettura degli intimi di Vian e composto nello stesso periodo di *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, in cui tutta la vicenda è articolata attorno alla ricerca di un oggetto di fantasia, tale "barbarin fourchu" il quale non può non ricordare quel "Boojum" che si rivela essere in ultima istanza lo "Snark" cui la ciurma di Carroll dà la caccia.

Per quanto concerne invece il modello di François Rabelais diversi e fondamentali sono i punti di contatto con il nostro autore, la cui ammirazione nei confronti del padre di *Gargantua e Pantagruel* emerge da vari fattori: innanzitutto si nota in Vian un attaccamento erudito e quasi filologico alla lettera dell'opera del celebre umanista; talvolta poi, seppur non tramite citazioni dirette, si possono intravedere in alcuni personaggi e in alcune situazioni dei romanzi vianeschi dei richiami all'opera rabelesiana; infine si possono trovare tra i due autori dei punti di contatto a livello della concezione più generale della comicità e della contestazione condivisa di quella che Bachtin definisce "parola ideologica".

Prima di addentrarsi in un approfondimento e un'esemplificazione di tali punti di contatto è suggestivo notare, seppur non determinante al fine della ricostruzione dei rapporti tra i due autori, come Vian alla stregua di Rabelais sia affascinato dall'utilizzo dello pseudonimo creato a partire dall'anagramma del proprio nome: per il nostro autore il più importante tra gli innumerevoli utilizzati è Bison Ravi, per l'umanista è Alcofribas

Nasier. Al di là di questa congruenza che seppur interessante non dimostra alcun rapporto certo tra i due, si passerà ora a illustrare, sulla base di qualche esempio tratto dallo studio svolto da Marc Lapprand per l'edizione delle *Œuvres romanesques complètes*⁴³, un legame tra i due filologicamente fondato tramite l'illustrazione di quell'attaccamento erudito che, come si diceva precedentemente, Vian mostra nei confronti di Rabelais.

Si parlava più in alto della ricerca in *Trouble dans les Andains* di un oggetto misterioso, il “barbarin fourchu”: Lapprand nota⁴⁴ come il termine “barbarin” sia attestato in forma aggettivale a significare “violento” nel capitolo XXXIV del *Tiers Livre des faits et dits Héroïques du noble Pantagruel*. In *L'Écume des jours* invece Vian descrive un gruppo di ammiratori di Jean-Sol Partre (*alias* Jean-Paul Sartre) che, pur di riuscire a entrare nella sala in cui questi sta per tenere la sua conferenza, si paracadutano da alcuni aerei. Ma a terra una squadra di pompieri, incaricata di mantenere l'ordine nella frenesia generale, bersagliandoli con degli idranti riesce a deviarne la traiettoria di lancio e così gli ammiratori finiscono sulla “scène”, gioco di parole fondato sull'omofonia con il fiume parigino, “où ils se noyaient misérablement”⁴⁵. Nota Lapprand⁴⁶ come l'espressione sia presa in prestito dal Rabelais del capitolo VIII del *Quart Livre des faits et dits Héroïques du noble Pantagruel*, finendo tra l'altro così implicitamente per suggerire la comparazione tra gli ammiratori di Partre e il gregge di pecore del capitolo rabelaisiano. Sempre in *L'Écume des jours* Colin alla ricerca di un lavoro si reca a un colloquio. Nell'ufficio dove è fatto accomodare sono appese varie armi, tra cui “des lumelles brillantes”⁴⁷: nota Lapprand⁴⁸ come il termine “allumelle” compaia a più riprese in Rabelais e poi certamente nella forma “lumelle” nell'*Ubu roi*. Proprio questo ultimo esempio ci conduce a considerare una possibilità che nemmeno Lapprand esclude⁴⁹, vale a dire l'eventuale ruolo di mediatore giocato da un terzo attore nel rapporto tra Vian e Rabelais: Alfred Jarry. Pur constatando il ruolo centrale che la figura di Jarry riveste per Vian, ci si propone tuttavia qui di approfondire ulteriormente il possibile rapporto diretto intessuto tra il nostro autore e il celebre umanista.

⁴³ B. Vian, *Œuvres romanesques complètes*, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2010.

⁴⁴ *Ivi*, p. 1136.

⁴⁵ Vian, *L'Écume des jours* in *Œuvres romanesques complètes*, t.1, *op. cit.*, p. 407.

⁴⁶ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 1213.

⁴⁷ Vian, *L'Écume des jours*, *op. cit.*, p. 470.

⁴⁸ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 1216.

⁴⁹ Cfr. Vian, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. XIX.

Molto interessante in tal senso constatare allora come Boris Vian ricorra a più riprese a una delle forme più caratteristiche dello stile di Rabelais, ossia l'accumulo di materiale verbale in liste turbinose. Si prenda il caso significativo del seguente passaggio tratto da *Vercoquin et le plancton*, romanzo steso dal nostro autore nell'inverno del 1943 e pubblicato solo nel 1946:

Des couples dégouttant de sueur parcouraient des kilomètres au pas de course, se prenant, se lâchant, se projetant, se rattrapant, se pivotant, se dépivotant, jouant à la sauterelle, au canard, à la girafe, à la punaise, à la gerboise, au rat d'égout, au touche-moi-là, au tiens-bien-ça, au pousse-ton-pied, au lève-ton-train, au grouille-tes-jambes, au viens-plus-près, au vas-plus-loin, lâchant des jurons anglais, américains, nègres, hottentots, hot-ce-matin, bulgares, patagons, terrafuégiens, et kohêtera.⁵⁰

Ebbene non si potrà non notare un'evidente vicinanza al celebre passaggio del capitolo XXII di *Gargantua* in cui vengono descritti i giochi del gigante:

Là jouoyt: au flux, à la prime, à la vole, à la pile, à la triumphe, à la picardie, au cent, à l'espina, à la malheureuse, au fourby, à passe dix, à trente et ung, [...] au hybou, au dorelot du lievre, à la tirelitaïne, à cochonnet va devant, au pies, à la corne, au beuf violé, à la cheveche, à je te pinse sans rire, à picoter, à deferrer l'asne, à la iautru, au bourry bourry zou, à je m'assis [...].⁵¹

La forma è la medesima: uno sterminato elenco costruito sull'asindeto. Ma anche il contenuto è assai prossimo: in entrambi i casi viene presentata infatti una lista di giochi più o meno fantasiosi con la presenza di un vero e proprio bestiario e di alcuni imperativi che vanno comicamente o maliziosamente a designare varie forme di svago.

Questo nuovo esempio dunque non può che confortarci nell'ipotesi di un'influenza diretta di Rabelais su Vian. Quanto invece al gigantismo e al basso corporale nella sua variante scatologica, due dei caratteri peculiari della scrittura dell'umanista, essi non sono certo altrettanto presenti in Vian. Ciononostante accade talvolta che simili elementi possano comparire anche nel nostro autore. È il caso dell'autobus che in *L'Automne à Pékin* il detestabile Amadis Dudu, poi direttore dei lavori in Exopotamie, tenta a più riprese vanamente di prendere per recarsi al lavoro. La descrizione che Vian fa del mezzo di trasporto, che, come del resto numerosi altri oggetti dei romanzi vianeschi, pare essere animato, non è poi tanto distante da quella che Rabelais fa dei suoi giganti: il grosso bus infatti, che “était très chargé et soufflait vert”⁵², “ne pouvait disposer que de cinq places et le lui fit voir en pétant quatre fois pour démarrer. Il fila doucement et

⁵⁰ Vian, *Vercoquin et le plancton* in *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, op. cit., p. 227.

⁵¹ F. Rabelais, *Gargantua*, Parigi, Gallimard («Collection Folio Classique»), 2007, pp. 201-205.

⁵² Vian, *L'Automne à Pékin* in *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., p. 516.

son arrière traînait par terre, allumant des gerbes d'étincelles aux bosses rondes des pavés”⁵³. Amadis Dudu tenterà di prendere i successivi autobus, ma invano. Così proverà infine a gettarsi direttamente sulla piattaforma posteriore del mezzo in corsa, ma cadutovi di peso la sfonda, ritrovandosi sulla strada: “Il eut juste le temps de baisser la tête; l'arrière de l'autobus le survola une fraction de seconde”⁵⁴. Ci si soffermerà ulteriormente su questo episodio per via del legame che la genesi del capitolo in cui è inserito intesse con uno scritto di Jarry.

Constata dunque, sulla base degli esempi precedentemente illustrati, la possibilità di un rapporto diretto tra l'opera di Rabelais e quella di Vian, restano da approfondire quei legami che vengono a stabilirsi sul piano più generale della concezione della comicità dei due autori e della contestazione condivisa di quella “parola ideologica” di cui parla Bachtin in *Estetica e romanzo*.

Per quanto riguarda la possibile vicinanza nella concezione di comicità dei due autori, la critica vianesca si è divisa tra la posizione di Henri Baudin e quella di Marc Lapprand. Il primo sostiene infatti che se da un lato certamente tanti sono i punti di contatto tra il comico di Vian e quello di Rabelais (si pensi al gioco di parole, alla componente satirica, all'allegra crudeltà, alla smisurata fantasia), dall'altro questi potrebbero spiegarsi tramite l'intermediazione di Jarry, ipotesi che pur restando valida si è cercato qui di ridimensionare. Ma soprattutto, sostiene Baudin, “le rapprochement entre Vian et Rabelais demeure limité, l'ampleur, l'élan, la générosité et l'optimisme de celui-ci contrastant avec la loufoquerie plus secrète, elliptique, et profondément pessimiste de celui-là”⁵⁵. Marc Lapprand sostiene al contrario che “Au-delà de l'anecdote, de la dérision et du grotesque carnavalesque, Vian rejoint Rabelais sur la nature du rire, ‘propre de l'homme’ et sur la nécessité d'interpréter ‘à plus haut sens’ ce que l'on croit dit ‘à gaieté de cœur’”⁵⁶. Il critico vianesco pare quindi suggerire, sulla scia del contenuto dell'epigramma liminare e del prologo autoriale di *Gargantua*, la comune necessità per i lettori di Rabelais e di Vian di dare la più alta interpretazione a quanto pare essere scritto con leggerezza. Sono persuaso che sia questo l'atteggiamento

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, p. 520.

⁵⁵ H. Baudin, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 148.

⁵⁶ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. XIX.

necessario per poter affrontare la lettura del nostro autore⁵⁷ senza cadere nella tentazione (la quale ha a lungo nuociuto alla comprensione e al riconoscimento della reale portata dell'opera vianesca) di sminuirne l'opera a semplice fonte di intrattenimento. Inoltre, insistendo sulla concezione comune a Rabelais e a Vian, ed è questo a mio avviso il caso, di un riso concepito come realtà propria dell'uomo si può giungere con un passo ulteriore a scovare nell'opera vianesca una dimensione esistenziale che il ridere viene a ricoprire. Questa sarà una delle direzioni che seguirò nel corso della mia analisi sul nostro autore, che è certamente connotato, come nota Baudin, da alcune tensioni pessimistiche, ma che non per questo resta inerte di fronte alle assurdità della vita; al contrario Vian fa proprio del riso lo strumento principale di una possibile forma di resistenza e di un attacco dissacratorio a quelle realtà che limitano l'esistenza condizionandola.

Come si vedrà nel prosieguo della trattazione, spesso nell'opera del nostro autore le realtà prese di mira attraverso il ridicolo, a causa del fatto che condizionano l'esistenza, corrispondono alle forme istituzionalizzate dell'autorità: il clero, i dirigenti d'impresa, i militari, i genitori. C'è chi ha visto in questo capovolgimento dell'"alto" e del "basso" una forma di carnevalizzazione che ancora una volta avvicinerrebbe sulla scia di Bachtin le opere di Rabelais e di Vian⁵⁸. Il legame più interessante che il modello del Rabelais di Bachtin potrebbe intessere con l'opera vianesca è però probabilmente quello che viene a stabilirsi attorno alla concezione della parodia della "parola ideologica", parola di cui sono portatrici nell'opera del nostro autore le autorità che vengono attaccate attraverso la sottolineatura parodica della convenzionalità dei loro discorsi, e nell'opera del celebre umanista i detentori di un sapere che si vuole esclusivamente fondato su di una tradizione scolastica pur destinata a essere superata. Scriveva Bachtin:

⁵⁷ Riguardo alle problematiche che le opere di Vian pongono al lettore Michel Rybalka sostiene che "la lecture de Vian exige à la fois une certaine naïveté et une certaine sophistication: elle crée, de plus, une ambiguïté constante chez le lecteur : on n'est pas toujours sûr d'avoir bien compris et l'on se demande, par exemple, si quelques-uns des mots employés par Vian existent vraiment ou bien sont de pures inventions. L'auteur nous décourage très vite ou bien nous force à entrer dans son jeu". Il critico nota come in fin dei conti si tratti delle medesime problematiche suscitate dalla lettura di Rabelais. Cfr. M. Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, Parigi, Lettres Modernes Minard, 1969, p.166.

⁵⁸ Cfr. N. Buffard-O'Shea, *Convergence textuelle chez Vian et Queneau in Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 41.

In Rabelais, il cui influsso su tutta la prosa romanzesca, e in particolare sul romanzo umoristico, è stato grandissimo, il rapporto parodico con quasi tutte le forme della parola ideologica - filosofica, morale, scientifica, retorica, poetica - [...] si approfondisce fino a diventare parodia del pensiero linguistico in generale. Nel suo dileggio della parola umana incancrenita nella menzogna, egli distrugge parodicamente le costruzioni sintattiche, riducendone all'assurdo alcuni momenti logici e espressivo-accentuali [...] Il distanziarsi della lingua [...], lo screditare ogni diretta e immediata intenzionalità e espressività (di ogni "pomposa" serietà) della parola ideologica come convenzionale e falsa e dolorosamente inadeguata alla realtà, raggiunge in Rabelais una purezza prosastica quasi estrema. Ma la verità, contrapposta alla menzogna, qui non riceve quasi mai una diretta espressione verbale-intenzionale, ossia la sua *propria* parola e risuona soltanto nell'accentuazione parodicamente smascheratoria della menzogna. La verità si ricostruisce mediante la riduzione della menzogna all'assurdo.⁵⁹

Particolarmente calzante a mio avviso l'esempio dell'arringa fatta a Gargantua da Maistre Janotus de Bragmardo, illustre teologo inviato dalla Sorbona per recuperare le campane di Notre-Dame precedentemente rubate dal gigante per metterle al collo dalla propria giovenca:

Or sus de parte dei, date nobis clochas nostras. Tenez je vous donne de par la faculté ung sermones de Utino que utinam vous nous baillez nos cloches. Vultis etiam pardonos ? per diem vos habebitis, et nihil poyabitis. O monsieur domine, clochidonnaminor nobis. Dea est bonum urbis. Tout le monde s'en sert. Si vostre jument s'en trouve bien : aussi faict nostre faculté, que comparata est iumentis insipientibus : et similis facta est eis, psalmo nescio quo, si l'avoyz je bien quotté en mon paperat [...] Ça je vous prouve que me les doibvez bailler. Ego sic argumentor : Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando colchans clochatiuo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas. Ergo gluc. Ha, ha, ha. C'est parlé cela.⁶⁰

L'intera orazione è costruita sulla parodia del linguaggio della scolastica. Maistre Janotus de Bragmardo è stato inviato dai propri colleghi della Sorbona proprio perché in quanto illustre teologo è depositario di una conoscenza elitaria sulla quale può retoricamente far leva per persuadere Gargantua a restituire le campane: il discorso risultante, costruito su latinismi maccheronici, è però assurdo e l'unica reazione che può suscitare nel gigante è uno scoppio di risa.

Anche in Vian è presente un celebre episodio in cui una delle protagoniste di *L'Écume des jours* si trova a confrontarsi verbalmente con chi all'epoca del romanzo è un importante rappresentante dell'intelligenza francese: Jean-Paul Sartre *alias* Jean-Sol Partre. Al rapporto che Vian intrattiene con Sartre saranno dedicate delle pagine in seguito. Ci si accontenterà qui di dire che la parodia vianesca di Sartre non è certo un attacco nei confronti del filosofo, ma piuttosto la rilevazione umoristica di un clima di euforia smisurata alimentato dal pubblico più o meno consapevole che circonda il molto popolare esistenzialista. Resta il fatto che Vian illustra un fondamentale protagonista

⁵⁹ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, trad. it. di C. Strada Janovič, pp. 117-118.

⁶⁰ Rabelais, *op. cit.*, pp. 179-180.

della cultura dell'epoca e lo fa facendo pronunciare a questi quella che è a tutti gli effetti una parodia della "parola ideologica" esistenzialista:

- Je vais vous expliquer: Chick dépense tout son argent à acheter ce que vous faites, et il n'as plus d'argent.
- Il ferait mieux d'acheter autre chose, dit Jean-Sol, moi je n'achète jamais mes livres.
- Il aime ce que vous faites.
- C'est son droit, dit Jean-Sol. Il a fait son choix.
- Il est trop engagé, je trouve, dit Alise. Moi j'ai fait mon choix aussi, mais je suis libre, parce qu'il ne veut plus que je vive avec lui, alors je vais vous tuer, puisque vous ne voulez pas retarder la publication.
- Vous allez me faire perdre mes moyens d'existence, dit Jean-Sol.⁶¹

Altra parodia della "parola ideologica", questa volta nella variante religiosa, è quella che Vian mette in scena in *L'Automne à Pékin* mediante l'illustrazione di una parola rituale assurda. Pur essendo il clero certamente uno dei bersagli preferiti di Vian, resta il fatto che la figura dell'insolito abate Petitjean de *L'Automne à Pékin*, depositario della parola rituale qui ridicolizzata, resta assolutamente positiva e, come si vedrà in seguito, a tratti assimilabile a quella del Frère Jean di *Gargantua*. Quanto al formulario di espressioni sacre dell'abate ne troviamo vari esempi nel corso del romanzo: "Une, deux, trois, nous irons au bois..." suggerisce Petitjean alla sua interlocutrice e quella, che come nota Vian "se rappelait le catéchisme", completa la preghiera recitando: "Quatre, cinq, six, cueillir des saucisses"⁶²; oppure ancora l'abate e quanti son con lui concludere "selon le rite catholique" la conversazione che stavano tenendo con un "Amen! [...] Bourre et Bam et Ratatourre!"⁶³. Anche in Rabelais, seppur in modo implicito, si può trovare una derisione della parola rituale. È il caso del capitolo XLI di *Gargantua* in cui il gigante fatica a prendere sonno. Frère Jean gli consiglia allora di recitare i sette salmi: i due cominciano e pochi istanti dopo si addormentano di colpo. Notiamo dunque come Rabelais, che condivide i propositi di rinnovamento dell'evangelismo tra cui quelli di una maggiore accessibilità ai testi sacri, paia attaccare quella che è una parola rituale inaccessibile e meccanica, fondata per i più esclusivamente sul significante.

Sempre nell'ottica di una critica evangelista alle pratiche della tradizione cattolica come quella di un approccio all'esegesi biblica fondato sull'attaccamento esclusivo alla letterarietà del testo, Rabelais presenta al capitolo XI di *Gargantua*, capitolo in cui

⁶¹ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p. 482.

⁶² Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 536.

⁶³ Ivi, p. 607.

viene descritto come il gigante adolescente trascorre le proprie giornate, una serie di proverbi le cui componenti figurate prese in senso letterale vanno a costruire l'azione del personaggio. Così il giovane Gargantua:

Se asseoyt entre deux selles le cul à terre. Se couvroyt d'un sac mouillé [...] Mangeoyt sa fouace sans pain. Mordoyt en riant [...] pissoyt contre le soleil [...] Tournoyt les truies au foin. Battoyt le chien devant le lion.⁶⁴

Questo meccanismo dell'interpretazione in senso letterale di espressioni idiomatiche adottato da Rabelais è un elemento fondante anche del comico vianesco. Il medesimo meccanismo può essere tuttavia adottato dal nostro autore anche in senso critico a sottolineare la reificazione di quanti sono abituati a eseguire meccanicamente gli ordini giunti dall'alto. È il caso del direttore Amadis Dudu, abituato a comunicare col proprio consiglio di amministrazione tramite una parola stereotipata battuta a macchina dalle segretarie. Non stupirà allora di vederlo entrare in crisi laddove la comprensione di un'espressione idiomatica richiederebbe un distacco critico dal senso letterale:

- Venez m'aider, dit-il.
- Je ne peux pas, professeur, répondit Amadis. L'archéologue m'a planté là, et je ne peux plus me déplanter.
- C'est idiot, dit le professeur Mangemanche. C'est juste une façon qu'on a d'écrire.
- Vous croyez ? dit Amadis anxieux⁶⁵

Sono stati considerati i legami intessuti tra l'opera di Vian e quella di Rabelais sia dal punto di vista delle possibili citazioni testuali sia da quello di un'adesione alle concezioni più generali dell'opera. Nel corso dell'analisi non è mancato il riferimento alla figura di Alfred Jarry come di un possibile riconosciuto mediatore tra l'opera dell'umanista e quella del nostro autore. Resta ora da approfondire questa relazione, così profonda da spingere Marc Lapprand ad affermare che, quanto a Vian, "il n'est pas faux de voir en lui un électron libre, à la manière d'Alfred Jarry, dont il est le rejeton spirituel et pataphysique"⁶⁶.

Che Jarry goda dell'ammirazione del nostro autore emerge simbolicamente già dal fatto che l'esordio giornalistico di Vian sia legato alla sua figura: il 12 marzo 1945, infatti, sulla rivista *Les Amis des arts* cui Boris e la moglie collaborano, compare il

⁶⁴ Rabelais, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁶⁵ Vian, *L'Automne à Pékin*, *op. cit.*, p. 595.

⁶⁶ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. XII.

primo articolo pubblicato dal nostro autore dal titolo *Les pères d'Ubu roi*⁶⁷. In esso egli ironizza su quanto scritto in *Les Sources d'Ubu roi* da Charles Chassé, il quale affermava come Jarry non fosse l'autore dell'opera, opera che sarebbe stata scritta in realtà nella sua prima versione da due studenti del liceo di Rennes. Vian da parte sua sostiene che sia necessario ringraziare il padre della patafisica per le “piccole” modifiche che avrebbe apportato al testo base e poiché è per merito suo che “nous avons tout de même dans notre bibliothèque *Ubu roi*”⁶⁸.

Ulteriori elementi di prova dell'ammirazione per Jarry sono poi, come si è già visto, il fatto che il nostro autore inserisca *Gestes et opinions du docteur Faustroll* nella lista dei libri per lui più significativi e il fatto che entri entusiasticamente nel 1952 a far parte del *Collège de 'Pataphysique*.

Ci si propone allora di indagare ora, tramite alcuni esempi significativi tra i tanti, come questa ammirazione trovi concretizzazione nell'opera vianesca attraverso vere e proprie citazioni o tramite richiami più generici per poi analizzare in un secondo momento l'influenza che Jarry ha esercitato globalmente sul pensiero e sulla concezione dell'opera e dell'esistenza del nostro autore.

Si noti dunque innanzitutto come al capitolo XLII di *Trouble dans les Andains* venga presentato da Vian un Antioche Tambrétambre impegnato nella traversata di un lago a cavallo di un tronco: “Son coeur battait à grands coups dans sa poitrine invulnérable et un chant de guerre s'échappait de ses narines, tandis qu'il fredonnait à bouche fermée”⁶⁹. Il nostro autore si preoccupa, per una migliore comprensione del lettore, di fornire in nota il dettaglio della trascrizione della canzone con tanto di pentagramma e il seguente testo della canzone: “Ah ! / Ah ! / Ah ! Ah ! Ah !”. Come non pensare da un lato al pentagramma inserito da Jarry nel XXIII capitolo di *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, *De l'île sonnante* e dall'altro, in riferimento al testo della canzone, all'unica forma di espressione utilizzata dall'assistente di Faustroll Bosse-de-Nage? Riguardo a tale modalità espressiva è interessante anche constatare il caso del “mackintosh”, bizzarro animale da giardino, il quale in tutto *Vercoquin et le plancton*

⁶⁷ Cfr. Vian, *Écrits divers. Articles, chroniques et conférences* in *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., pp. 1011-1012.

⁶⁸ *Ivi*, p. 1012.

⁶⁹ Vian, *Trouble dans les Andains* in *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., p. 97.

interagisce coi vari personaggi che gli si avvicinano pronunciando esclusivamente “Psssh!”.

Anche in *L'Écume des jours* sono disseminati omaggi all'opera di Jarry: per esempio al capitolo XI Colin, che se ne sta andando dalla festa in cui ha conosciuto Chloé, conversa con Alise esclamando: “Zut... Zut... et Bran!.. Peste diable bouffre.”⁷⁰. Pare ragionevole vedere qui una citazione di quell'isola di Bran del capitolo XII di *Gestes et opinions du docteur Faustroll*. Poco più avanti nel romanzo vianesco troviamo i due amici Chick e Colin intenti in una conversazione. Ad un certo punto Colin si alza: “Il éteignit le plafonnier et la petite lampe qui éclairait la table. Seule brillait dans un coin la lumière verte de l'icône écossaise devant laquelle Colin méditait à l'ordinaire”⁷¹. Sembra piuttosto sensato vedere qui un'allusione a quella celeberrima *chandelle verte* che a più riprese torna in *Ubu roi* e che darà anche il nome all'omonima raccolta di cronache di Alfred Jarry.

Lasciando da parte ora la citazione puntuale, si può notare come in Vian si possano trovare anche intere scene ispirate all'opera di Jarry. Così si constaterà, sempre in *L'Écume des jours* come l'episodio del capitolo III in cui troviamo i protagonisti riuniti alla pista di pattinaggio possa indubbiamente legarsi alla celebre scena II del terzo atto di *Ubu roi* in cui assistiamo al massacro di nobili e notabili da parte del novello re Ubu. Colin dopo essersi cambiato nella cabina assistito da un inserviente dalla testa di piccione (immagine tipicamente surrealista) raggiunge gli amici Chick e Alise sulla pista, attraversandola in maniera spericolata. L'armonioso senso rotatorio degli altri pattinatori viene allora interrotto e questi finiscono per scontrarsi andando a creare un ammasso indistinto di corpi agonizzanti. I tre amici dunque si spostano

- Pour laisser place aux varlets-nettoyeurs, qui, désespérant de retrouver, dans la montagne de victimes, autre chose que des lambeaux sans intérêt d'individualités dissociées, s'étaient munis de leurs raclettes pour éliminer le total des allongés, et fondaient vers le trou à raclures en chantant l'hymne de Molitor, composé en 1709 par Vaillant-Couturier et qui commence ainsi : Messieurs et mesdames, / Veuillez évacuer la piste, / (S'il vous plaît) / Pour nous permettre de / Procéder au nettoyage... / [...] Les patineurs encore debout applaudirent à cette initiative, et la trappe se referma sur l'ensemble.⁷²

Si noterà come i “varlets-nettoyeurs” della pista di pattinaggio agiscano come quei “Palotins” al servizio di Ubu, collaborando, in un'atmosfera grottesca sottolineata dalla

⁷⁰ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p. 371.

⁷¹ Ivi., pp. 375-376.

⁷² Ivi., pp. 357.

canzone intonata in coro, a far sparire i corpi nella “trappe”. Anche in *Vercoquin et le plancton* assistiamo alla sparizione in un buco di un personaggio indesiderato, il vicino di casa sprezzante che giunge durante la festa a restituire il lampadario al “Major”⁷³. Ma tornando a *L'Écume des jours* si può notare ulteriormente la somiglianza tra l'aspetto di Colin⁷⁴, di cui è fornita una dettagliata descrizione al momento della toilette mattutina (scena da cui, come nell'opera di Jarry, prende avvio la vicenda), e quello del dottor Faustroll⁷⁵. Entrambi i personaggi sono caratterizzati da un'eccentricità fisica e da un certo dandismo nell'abbigliamento: se i capelli di Faustroll sono alternativamente “blond cendré et très noir”, quelli di Colin sono una massa setosa di “long filets orange”; se gli occhi di Faustroll sono “deux capsules de simple encre à écrire [...] avec des spermatozoïdes d'or dedans”, Colin da parte sua “s'armant du coupe-ongles, tailla en biseau les coins de ses paupières mates, pour donner du mystère à son regard”. Quanto all'abbigliamento di Faustroll questi indossa una “chemise en toile de quartz”, un “pantalon large, serré à la cheville, de velours noir mat”, delle “bottines minuscules et grises”, un “gilet de soie jaune d'or” e una “grande pelisse de renard bleu”. Colin invece calza dei “sandales de cuir de roussette” e indossa “un élégant costume d'intérieur”, “pantalon de velours à cotes vert d'eau très profonde” e “veston de calmande noisette”.

Per quanto concerne *L'Automne à Pékin* si è già accennato precedentemente all'episodio di quel bus che Amadis Dudu tenta invano di prendere. Vian scrive in contemporanea al romanzo anche la cronaca dal sapore scientifico *L'Autobus* la quale, come nota Lapprand⁷⁶, si rifà manifestamente allo scritto di Jarry *Cynégétique de l'omnibus* ed è strettamente legata all'avventura di Dudu. L'episodio del bus del romanzo è dunque ispirato da una parte certamente a un dato biografico (Vian detestava infatti l'avventura che comportava il fatto di doversi muovere in bus a Parigi), dall'altra a dei modelli letterari: in parte, come si è visto, quello di Rabelais, più consistentemente, come ora si vedrà, quello di Jarry. I due brevi scritti di Vian e Jarry infatti sono accumulati dalla presentazione del bus come di una bestia selvaggia cui i passeggeri debbono dare la caccia in una Parigi che diviene così sfondo di attività

⁷³ Vian, *Vercoquin et le plancton*, op. cit., pp. 224-225.

⁷⁴ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., pp. 347-348.

⁷⁵ A. Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, in *Œuvres complètes*, t.1, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2001, pp. 658-659.

⁷⁶ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, op. cit., p. 1250.

venatorie. È chiaro allora come l'episodio romanzesco di Dudu alla caccia di un bus si sviluppi in continuità con questa atmosfera.

Sempre riguardo a *L'Automne à Pékin* è interessante notare poi come compaiano a più riprese tra le linee della narrazione motti in greco antico. Che si tratti anche in questo caso di una reminiscenza di *Gestes et opinions du docteur Faustroll*?

Ma al di là dei casi puntuali dei singoli romanzi si noterà come in generale uno dei tratti più significativi che accomuna l'opera di Vian e quella di Jarry è certamente quello di una disinvolta commistione tra una rigorosa componente scientifica e una fantasia priva di vincoli. Spesso i due autori ricorrono a un effetto paradossale fondato, da un lato, sulla presentazione al lettore di un dato oggettivo aritmeticamente fondato al fine di confortarlo così sulla veridicità di quanto affermato, ma dall'altro, sulla vanificazione umoristica di tale credibilità per via dell'astrusità o della componente iperbolica del dato presentato. Si prendano come esempio la descrizione che Jarry fa della statura di Faustroll che è di $(8 \times 10^{10} + 10^9 + 4 \times 10^8 + 5 \times 10^6)$ diamètres d'atomes⁷⁷ e quella che fa Vian delle dimensioni delle chiavette per ruote posteriori delle automobili "inférieures à 17.30.15 centimètres"⁷⁸. Ma il caso forse più evidente del contatto tra i due riguardo a questo punto è dato dal comune impegno dimostrato nel calcolo della superficie di Dio: Jarry nel capitolo XLI di *Gestes et opinions du docteur Faustroll* affronta, a partire dalla simbolica rappresentazione di Dio come triangolo, una serie di complicatissimi calcoli occupanti l'intero capitolo che lo conducono ad affermare che "Dieu est le point tangent de zéro et de l'infini"⁷⁹. Vian invece si dedica a un simile esercizio da membro del *Collège de 'Pataphysique* in uno scritto pubblicato postumo e datato attorno al 1955 intitolato *Mémoire concernant le calcul numérique de Dieu par des Méthodes simples et fausses*. Si nota qui certamente la formazione di ingegnere di Vian, essendo i calcoli se possibile ancora più complessi di quelli di Jarry. Le varie pagine di equazioni conducono tramite un ragionamento deduttivo ad affermare in conclusione che "Dieu = I-I = 0"⁸⁰. Si vedrà in seguito tuttavia come una componente numerica a rappresentazione di Dio fosse stata anche precedentemente utilizzata da Vian in una nota del manoscritto de *L'Automne à Pékin*.

⁷⁷ Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, op. cit., p. 658.

⁷⁸ Vian, *Vercoquin et le plancton*, op. cit., p.155.

⁷⁹ Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, op. cit., p.734.

⁸⁰ Cfr. Vian, *Écrits divers. Articles, textes pataphysiques* in *Œuvres romanesques complètes*, t.2, op.cit., p. 1173.

Oltre ai significativi punti di contatto tra Vian e Jarry che sono stati fin qui analizzati è doveroso in conclusione constatare più in generale come questi due autori assumano un simile atteggiamento nell'approcciarsi all'esistenza. Marc Lapprand nota in tal senso come "en désavouant délibérément l'esprit de sérieux, Vian s'assure une position de franc-tireur et s'expose à la marginalité, comme l'avait fait Jarry avant lui"⁸¹. Questo comune rinnegamento di un sartriano *esprit de sérieux* è certamente una costante dell'opera e della visione dei nostri due autori, come la marginalità che ne deriva. Ed è per questo che Alain Costes⁸² pone Jarry e Vian in quel gruppo di autori che definisce come "patalittérateurs", ossia quegli autori che hanno scritto per dei lettori che dovevano ancora nascere e che trascorrono la propria vita nella marginalità a percorrere da precursori sentieri non battuti il cui valore verrà riconosciuto solo a distanza di anni. Ed è per questo per esempio che l'importanza di Jarry sarà riconosciuta solo dopo la morte anche per via del ruolo di anticipatore di alcune delle più importanti esperienze artistico-letterarie del Novecento: Dada, i cui componenti mettono in scena durante il periodo del Cabaret Voltaire *Ubu roi*, il Surrealismo, il cui capofila Breton, come si è visto, grande importanza attribuisce nella sua *Anthologie* alla figura di Jarry, il teatro di Artaud e più in generale il teatro contemporaneo che molto devono al padre della patafisica. Ed è altresì per questo che Vian al di fuori dell'effimera celebrità legata a romanzi scandalosi quali quelli firmati Vernon Sullivan, non è mai riuscito a far riconoscere il reale valore della propria opera dovendosi confrontare a più riprese con demoralizzanti insuccessi. Sarà solo grazie all'attenzione dedicatagli da parte del *Collège de 'Pataphysique* con pubblicazioni postume e articoli encomiastici che la sua opera verrà rivalutata. In realtà il Collegio stesso, fondato da un gruppo di ammiratori di Jarry nel 1948, non riconosce fin da subito la potenzialità dell'opera di Vian, forse anche per via degli scandali e della cattiva fama che i giornali avevano costruito attorno al nostro autore. Bisogna attendere la rappresentazione della *pièce* dal forte carattere antibellico e ubuesco *L'Équarrissage pour tous* perché il Collegio si accorga di Vian e lo renda membro effettivo a partire dal giugno 1952. All'interno dell'istituzione il nostro autore ricopre un'importanza sempre maggiore, testimoniata dalle cariche e dai

⁸¹ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, op. cit., p. XIV.

⁸² Cfr. A. Costes, *Approche psychanalytique de l'œuvre de Boris Vian et de la "patalittérature"* in Vian, Queneau, Prévert: *trois fous du langage*. Atti del convegno Vian-Queneau-Prévert, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, pp. 240-241.

titoli onorifici che accumula: sarà, tra i vari ruoli ricoperti, *Satrape*, *Promoteur insigne de l'Ordre de la Grande Gidouille* e *Président de la Sous-Commission des Solutions Imaginaires*⁸³.

Ma al di là del fondamentale ruolo che il Collegio avrà nella diffusione e rivalutazione postuma dell'opera di Vian, l'aspetto probabilmente più significativo che gioca per il nostro autore è quello di avergli permesso di trovare una dimensione in cui poter esprimere liberamente una propria visione che così tanti punti in comune ha con la patafisica di Jarry. È dunque questo in ultima analisi il più stretto legame intessuto tra Vian e il padre di Faustroll, vale a dire la concezione patafisica dell'esistenza. Esiste un'intervista radiofonica diffusa da France 3 Paris-Inter il 25 maggio 1959⁸⁴ in cui Vian spiega che cosa sia la patafisica a partire dalla celebre definizione che ne dà Jarry al capitolo VIII di *Gestes et opinions du docteur Faustroll*. Il nostro autore insiste su alcuni punti tra cui il principio patafisico di equivalenza che, spiega, annulla per esempio la differenza tra ciò che è serio e ciò che non lo è, essendo tutto nell'universo in ultima analisi patafisico; illustra poi un altro cardine della scienza delle scienze, ossia quello di porre l'attenzione sull'eccezione piuttosto che sul generale: la patafisica è infatti, come noto, scienza del particolare; infine insiste sul fatto che la Patafisica spinga a creare soluzioni immaginarie, delle quali è in effetti per definizione la scienza.

Se si confrontano tali principi con l'opera di Vian ci si rende facilmente conto di come essi ne siano fondamentali: lo sviluppo di soluzioni immaginarie, l'equivalenza tra ciò che è serio e ciò che non lo è (che ci conforta nella possibilità di una lettura "à plus haut sens" dell'opera del nostro autore), l'attenzione al particolare più che al generale (che spiega il non-conformismo di Vian, la sua attenzione alla felicità individuale e il sospetto che nutre nei confronti dei grandi sistemi di pensiero astratto).

Non ci si stupirà dunque dell'entusiasmo con cui il nostro autore parteciperà alle attività del *Collège de 'Pataphysique* il quale, dopo il frustrante tentativo di entrare nell'orbita di Gallimard e dopo la collaborazione non particolarmente feconda con la redazione di *Les Temps Modernes*, gli permetterà di trovare la dimensione adatta per potersi esprimere liberamente. Ed è in questo senso che Marc Lapprand sostiene che,

⁸³ Riguardo alla storia e all'organizzazione del *Collège de 'Pataphysique* cfr. Launoir, *Clefs pour la 'Pataphysique*, *op.cit.*.

⁸⁴ www.ina.fr/audio/P11298994, pagina consultata il 3 giugno 2018.

pur sembrando la produzione di Vian tendere generalmente al *non-engagement*, quanto al Collegio “il s’y engage totalement”⁸⁵.

Questo capitolo ha permesso di analizzare, a partire dalla dichiarazione di Vian stesso riguardo a quelli che costituiscono ai suoi occhi i grandi modelli letterari a cui guardare, i punti di contatto che vengono a stabilirsi tra l’opera del nostro autore e quelle di François Rabelais e Alfred Jarry. Tali legami sono stati rilevati sulla base dell’analisi di citazioni testuali o di rimandi indiretti alle opere di questi da parte di Vian e più in generale sulla base del riscontro dell’adesione da parte del nostro autore ad alcune loro linee di pensiero. Quanto al rapporto con l’opera del celebre umanista si sono constatati da parte di Vian un attaccamento erudito alla terminologia e allo stile di questi, la presenza di sparuti elementi di un comico legato al basso corporale, la condivisione di una tendenza volta alla ridicolizzazione della “parola ideologica” e la presenza di un riso la cui natura è concepita da entrambi gli autori come propriamente umana. Quanto invece al rapporto con l’opera del padre della patafisica si sono constatati numerosi legami intertestuali sia puntuali sia di più ampio respiro, la comune presentazione della commistione tra una rigorosa componente scientifica e una fantasia priva di vincoli e un medesimo approccio patafisico all’esistenza.

Dopo aver approfondito le voci del dibattito primo novecentesco sul comico e dopo aver delineato l’influenza che i due importanti modelli di Rabelais e Jarry hanno esercitato sullo sviluppo dell’opera del nostro autore, resta ora da approfondire, anche sulla base degli aspetti fin qui messi in luce, le peculiarità del comico vianesco.

⁸⁵ M. Lapprand, *Boris Vian la vie contre: biographie critique*, Paris, Nizet, 1993, p. 149.

CAPITOLO 3

IL COMICO VIANESCO:

FONDAMENTA DI UN UNIVERSO PO-ETICO

Per poter cogliere appieno le complessità e la reale portata del comico vianesco si ritiene fondamentale procedere ad un'analisi che muova, preliminarmente all'approfondimento della sua opera, dalla biografia dell'autore. Certamente Vian scrive in un periodo in cui, come si è visto, il comico ha assunto una notevole importanza all'interno delle riflessioni di alcuni grandi pensatori e altrettanto sicuramente il nostro autore ha bene in mente alcuni importanti modelli letterari a cui rifarsi e sui quali ci siamo già soffermati. Al di là però di questi stimoli esterni e modelli che hanno un ruolo fondamentale, resta il fatto che la comicità di Vian mostra una sua specificità legata anche al proprio vissuto. Tale specificità si riscontra tanto nella modalità attraverso cui la comicità viene plasmata dal nostro autore sul piano della forma quanto nella concezione più profonda delle potenzialità connaturate all'atto del ridere. Ritengo infatti a tal proposito che la comicità vianesca nasconda in sé una finalità ultima che risiede nell'illustrazione di una modalità ben precisa di concepire la propria maniera di stare al mondo, pur senza Vian presentare alcuna ambizione alla delineazione di un ben definito sistema etico. Si può in effetti notare come l'umorismo vianesco sia fondato in ultima analisi da un lato sull'opposizione a quanto limita la libera espressione dell'individuo, dall'altro sull'illustrazione, più o meno consapevole, della possibilità di una forma di resistenza, per quanto vana possa essere, a un destino umano su cui incombe l'assurdo. Per rafforzare una tale tesi occorre però, come si è già accennato, soffermarsi innanzitutto sulla vita del nostro autore.

Boris Vian nasce il 10 marzo 1920 a Ville-d'Avray, secondo di quattro fratelli. Il padre, Paul Georges, e la madre, Yvonne Revenez, provengono entrambi da agiate famiglie borghesi. L'infanzia di Vian trascorre serenamente in una famiglia in cui i genitori mostrano tendenze anticlericali, pacifiste e liberali. Paul, il padre, è un uomo generoso e tollerante. La sua tolleranza emerge anche nell'educazione dei propri figli al punto che Paul partecipa in prima persona con entusiasmo a quei "surprise-parties" che i

fratelli Vian organizzano con gli amici e che tanto spazio troveranno nei primi romanzi del nostro autore. Paul è anche un amante dei giochi di società e non esita a coinvolgere figli e amici in attività ludiche basate su pratiche alla moda quali i “cadavres exquis” surrealisti o su passatempo legati alla manipolazione del linguaggio quali i “bouts-rimés”. Tali pratiche non possono che incoraggiare il piccolo Boris a esercitare quel trattamento ludico della lingua di cui si mostrerà in seguito essere abile sperimentatore.

Tale atmosfera idilliaca viene però presto turbata da alcuni avvenimenti traumatici che avranno importanti conseguenze per la vita e per l’opera del nostro autore: prima la grande crisi del ’29 che mina le finanze della famiglia e costringe il padre Paul, il quale fino a quel momento aveva vissuto di rendita, a mettere in affitto la casa dove abita con la famiglia e a cercare un lavoro. Poi, ben più grave, la febbre reumatica che colpisce nel 1932 il piccolo Boris costringendolo a una lunga degenza e, soprattutto, a dover cominciare da quel momento a convivere con una malattia cronica che lo porterà a dover evitare ogni sforzo e a essere costantemente soggetto al rischio di ricadute. La malattia del piccolo Boris spinge anche Yvonne a diventare quella madre possessiva e iperprotettiva che non è difficile intravedere dietro alla Clémentine de *L’Arrache-cœur* la quale rinchiude i propri amati figli in una gabbia dorata. Infine Boris sarà scosso anche dal drammatico episodio, seppur più tardivo, dell’assassinio del padre Paul, ucciso nella propria casa da ignoti con un colpo di pistola una notte del ’44.

La scoperta della malattia non può che condannare il nostro autore a convivere con la consapevolezza della propria caducità e con la costante presenza della morte al proprio orizzonte; così si spiega anche il ricorrere di alcuni temi nelle sue opere quali la morte, l’usura e il restringimento progressivo e oppressivo degli spazi. Esemplare in tal senso la vicenda de *L’Écume des jours*, in cui troviamo il protagonista Colin alle prese con il tenero e tragico amore per la dolce Chloé alla quale, qualche tempo dopo il matrimonio, viene diagnosticata la presenza nei polmoni di una ninfea, che crescendo la condurrà irrimediabilmente alla morte. Colin, disperato, non può far altro che investire tutto il proprio denaro in quei fiori che, disposti attorno al letto dell’amata, sembrano poter rallentare la crescita della ninfea. Nel frattempo l’appartamento in cui i due giovani sposi vivono è in costante restringimento e Colin deve anche fare i conti con il progressivo svuotamento della propria cassaforte, un tempo colma; ciò lo costringe alla ricerca dei più svariati e indesiderabili lavori e in questa situazione si può forse cogliere

un ricordo di quella crisi del '29 che aveva investito la famiglia Vian e dei conseguenti problemi economici del padre.

Ma nonostante l'ingombrante presenza della malattia, Vian non si abbatte; si mostra anzi piuttosto animato da quella che Henri Baudin definisce una "urgence vitale"⁸⁶, forza che lo spinge ad affrontare la propria giovinezza con un ostinato entusiasmo. Sarà così al contempo ingegnere, trombettista nonostante la propria fragilità polmonare e scrittore dai molteplici interessi. La sua opera rifletterà questa ambivalenza: la presenza costante della morte da un lato, un attaccamento ostinato alla vita e una lotta alle forze nefaste fondata anche sul riso dall'altro. Certo gli insuccessi professionali e personali come il divorzio dalla prima moglie Michelle ridimensioneranno nelle opere più mature quel marcato entusiasmo che si coglieva in quelle giovanili, ma lo sguardo di Vian sull'esistenza resterà sempre accompagnato dall'atteggiamento dell'umorista.

Nelle prossime pagine ci si propone dunque di delineare e approfondire in un primo momento i meccanismi che reggono il comico vianesco; si passerà poi ad analizzare l'universo che nei suoi romanzi Vian costruisce tramite una feconda fantasia e un abile lavoro sulla lingua; ci si soffermerà infine sul significato dell'atteggiamento umoristico del nostro autore il quale, come si è visto, è caratterizzato da una vera e propria "urgence vitale".

Si notava poc'anzi come l'opera di Vian, caratterizzata nel suo insieme dall'atteggiamento umoristico del suo autore, sia contraddistinta dal riflettersi di un entusiasmo che, seppur costante, tende in concomitanza con alcuni avvenimenti a perdere d'intensità. Tali variazioni di intensità non possono non influire sull'espressione della comicità del nostro autore, comicità i cui caratteri principali differiscono a seconda dei periodi in cui si trova a essere espressa. A tal proposito risulta ben chiarificatrice la suddivisione della produzione vianesca illustrata da Henri Baudin⁸⁷ in tre principali periodi: si riscontra un primo periodo, definibile come giovanile, caratterizzato dalla forte presenza di un comico verbale, della componente satirica e della parodia, della fantasia e dell'esagerazione. Particolarmente significativi in questo senso i romanzi *Vercoquin et le plancton*, *L'Écume des jours* e *L'Automne à Pékin* che saranno per la loro ricchezza di spunti i principali riferimenti della nostra analisi. Un secondo periodo,

⁸⁶ H. Baudin, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Parigi, Éditions du Centurion, 1966, p. 27.

⁸⁷ Cfr. Baudin, *Boris Vian humoriste*, *op.cit.*, pp. 201-205.

che vede il nostro autore alle prese con la separazione dalla moglie Michelle, in cui la componente comica subisce una certa involuzione e in cui viene espressa soprattutto sotto la forma della caricatura e della fantasia. È il caso de *L'Herbe rouge*. E infine un terzo periodo, in cui il comico vianesco, caratterizzato nuovamente dal lavoro ludico sulla lingua e dalla parodia, riprende invece un certo slancio. Il principale prodotto è in questo caso *L'Arrache-coœur*.

Ritroviamo dunque nel comico vianesco, seppur con sfumature e intensità variabili a seconda dei periodi di produzione, molti elementi che già erano stati segnalati nel corso dell'approfondimento dell'illustrazione del dibattito primonovecentesco sul comico del primo capitolo. Pare in effetti ragionevole sostenere che la comicità di Boris Vian sia in ultima analisi costituita da quattro assi portanti: la denuncia della meccanicità attraverso la parodia; la demistificazione delle convenzioni sociali attraverso la satira; un gioco infantile espresso attraverso la manipolazione verbale e il ricorso a una fantasia priva di vincoli; alcune componenti, seppur episodiche, facilmente avvicinabili all'*humour noir* surrealista.

Si procederà ora ad analizzare ciascuno di questi assi portanti attraverso il ricorso ad alcuni esempi significativi a cominciare da quel primo aspetto che si è identificato come la denuncia della meccanicità attraverso la parodia. Ci si è già soffermati, analizzando le posizioni espresse da Bergson in *Le rire*, sul fatto che il travestimento, concepito come dato meccanico applicato al vivente, sia fonte di comicità e sul fatto che la società, trovando nelle rigide cerimonie la propria forma di travestimento, sia dotata di un potenziale comico. Un esempio tratto dall'opera di Vian che mi pare particolarmente significativo in tal senso è la cerimonia del matrimonio di Colin e Chloé in *L'Écume des jours*. I due futuri sposi entrano in chiesa accompagnati dal seguente corteo nuziale:

Sur le perron, entre deux gros piliers sculptés, le Religieux, le Bedon et le Chuiche faisaient la parade avant le noce. Derrière eux, de longues draperies de soie blanche descendaient jusqu'au sol, et les quatorze Enfants de Foi exécutaient un ballet. [...] Le Religieux tenait la grosse caisse, le Bedon jouait du fifre, et le Chuiche scandait le rythme avec des maracas. Ils chantaient tous trois le refrain en chœur, après quoi, le Chuiche esquissa un pas de claquettes, saisit une basse et exécuta un chorus sensationnel à l'archet sur une musique de circonstance. [...] Le Religieux fit un dernier roulement en jonglant avec les baguettes, le Bedon tira de son fifre un miaulement suraigu, qui fit entrer en dévotion la moitié des bigotes rangées tout le long des marches pour voir la mariée.⁸⁸

⁸⁸ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., pp. 393-394.

Si può notare come il nostro autore abbia qui voluto far emergere, attraverso la sua versione parodica del corteo nuziale, quella componente di travestimento che irrimediabilmente accompagna una cerimonia rigidamente eseguita quale il matrimonio.

Si è già visto tuttavia come per Bergson l'automatismo perfetto nell'ambito della società sia quello espresso da quei funzionari che agiscono come semplici macchine e da quei regolamenti amministrativi applicati con inesorabile fatalità. Il giovane ingegnere Vian costruisce nel suo *Vercoquin et le plancton* un ritratto parodico di un'istituzione che fa proprio della normalizzazione il proprio fulcro: il CNU (Consortium National de l'Unification), organismo che si occupa della creazione di "Nothon", vale a dire di progetti di standardizzazione di procedure legate a molteplici attività, e che si ispira a quell'Afnor (Association française de normalisation) per il quale Vian lavora svogliatamente per qualche tempo dopo aver terminato gli studi. La meccanicità che regna al CNU non può che diffondersi anche su quanti ne sono rappresentanti e in particolar modo sull'ottuso sotto-ingegnere principale Miqueut, esempio ideale di quei funzionari meccanici di cui parla Bergson. Inutilmente intransigente, il suo rapporto con i subordinati è volto a scongiurare "l'inconvenient de ne pas se contraindre à une discipline sévère"⁸⁹. Obbliga così i propri collaboratori a un vestiario omologato, impedisce che si cambi qualsivoglia realtà già pianificata e riprende severamente le dattilografe qualora apportino minime varianti lessicali alle lettere che detta; spinge i propri dipendenti, per guadagnare ore lavorative, a presentarsi in ritardo alla festa di fidanzamento della nipote e sua segretaria Zizanie, la cui mano concede dopo molto tempo al suo collaboratore, il "Major", solo dopo essersi reso conto che ciò permetterebbe a Zizanie di redigere da casa le lettere del marito e di risparmiare così sul salario di questa. Essendo tuttavia un funzionario così zelante, passa tre mesi consecutivi al telefono per questioni lavorative non rendendosi così conto che nel frattempo la città è stata occupata dai tedeschi.

Altro significativo esempio della presentazione da parte del nostro autore di funzionari meccanici e per questo motivo portatori di comicità, sono i poliziotti che ne *L'Écume des jours* si recano a casa di Chick, colpevole di non aver pagato le tasse. Il loro carattere di automi viene sottolineato da Vian attribuendo il medesimo nome a tutti i componenti della pattuglia che ci viene presentata in questo modo:

⁸⁹ Vian, *Vercoquin et le plancton*, op. cit., p. 175

Ils se relevèrent, tapèrent sur leur fesses pour enlever la poussière et se mirent au garde-à-vous. « Douglas ! appela le sénéchal. – Présent ! répondit le premier agent d'armes. – Douglas ! répéta le sénéchal. – Présent ! » dit le second. L'appel se poursuivit. Le sénéchal de la police ne pouvait se souvenir du nom de tous ses hommes et Douglas était un générique traditionnel. « Mission spéciale ! » ordonna-t-il. Du même geste, les six agents d'armes posèrent la main sur la poche fessière pour signifier qu'ils étaient munis de leur égalisateur à douze giclées.⁹⁰

Per quanto invece riguarda quella forma di automatismo espresso da regolamenti amministrativi applicati con inesorabile fatalità, un caso significativo è quello offerto da *L'Automne à Pékin* con la vicenda dell'espropriazione da parte della società costruttrice della ferrovia dell'hotel di Joseph Barizzzone. Certo l'episodio porta con sé anche dell'amarezza, ma innegabile è l'ilarità legata all'ottusità mostrata dal consiglio di amministrazione e più in particolare da Amadis Dudu nel voler a tutti i costi "exproprier, puis détruire partiellement"⁹¹ la proprietà di Barizzzone poiché si trova in parte sul tracciato indicato dal progetto quando, come è noto, ci si trova in un deserto in cui per di più l'unico edificio esistente è proprio l'Hotel Barizzzone.

Un secondo asse costitutivo del comico vianesco è quello che è stato da noi individuato come la demistificazione delle convenzioni sociali. Si può notare come all'interno dell'opera del nostro autore spesso tale movimento dissacratorio si fondi su ritratti satirici di quelle realtà che limitano con le loro imposizioni le esistenze dei singoli. Se il fiorire di una tale tendenza da un lato conduce a guardare all'antecedente del comico d'area avanguardistica in cui il ridere diviene strumento di attacco ai valori cristallizzati, dall'altro esso non può che riportarci ancora una volta a quell'"urgence vitale" che si è vista caratterizzare il nostro autore, dal momento che questi tende istintivamente a liberarsi, svuotandoli di sacralità, di quegli ostacoli che si interpongono alla possibilità di realizzare la pienezza della propria esperienza esistenziale.

Non ci si stupirà dunque di constatare tra le pagine dei romanzi di Vian, il quale d'altro canto è cresciuto con il terrore delle malattie veneree instillatogli dalla propria madre-chioccia, una desacralizzazione dei tabù di natura sessuale. In tal senso un esempio significativo tra molti può essere il racconto che in *L'Écume des jours* Nicolas fa a Colin, il quale gli ha appena chiesto come ha trascorso la precedente notte:

⁹⁰ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., pp. 479-480.

⁹¹ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 629.

« Moi, dit Nicolas, j'ai raccompagné Isis chez elle, et elle m'a fait boire comme il se doit. – Ses parents n'étaient pas là ? demanda Chloé. – Non, dit Nicolas. Il y avait juste ses deux cousines, et elles ont absolument voulu que je reste. – Elles avaient quel âge ? demanda Colin insidieusement. – Je ne sais pas, dit Nicolas. Mais au toucher, je donnerais seize ans à l'une et dix-huit ans à l'autre [...] ». ⁹²

Particolarmente rappresentativo in tal senso anche l'atto santo dell'eremita Claude Léone ne *L'Automne à Pékin*, ma su ciò ci si soffermerà nella parte dedicata al romanzo.

Per quanto concerne invece le istituzioni che con le loro imposizioni limitano la vita del singolo, uno degli obiettivi preferenziali del nostro autore, come del resto lo era già stato precedentemente per i movimenti avanguardistici, è la Chiesa. Numerosi sono gli episodi che trattano satiricamente l'istituzione religiosa e i suoi rappresentanti, particolarmente significativo è però quello presentato in *L'Arrache-coœur* in cui troviamo il curato del paese impegnato in un incontro di boxe contro il sacrestano, che ha scoperto otto giorni prima essere in realtà il diavolo. Tutti i compaesani sono stati invitati ad assistere all'evento dopo aver acquistato a caro prezzo i biglietti. Ma l'avidio curato non è contento della somma raccolta e rimprovera così il pubblico:

- Certains d'entre vous, par sordide esprit d'avarice et de mesquinerie indigne, ont voulu bafouer les enseignements des Livres. Ils ont pris des mauvais billets. Ils ne s'asseoiront pas ! Ceci est un spectacle de Luxe placé sous le signe de Dieu, créature de luxe, et quiconque en cette circonstance refusera d'agir luxueusement recevra le châtement des méchants qui rôteront éternellement en enfer sur des misérables feux de charbon de bois, de tourbe et même d'argol, si ce n'est pas d'herbe sèche. ⁹³

Altra istituzione bersagliata dalle opere di Vian è quella dell'esercito. È noto il carattere antimilitarista del nostro autore, espresso tra l'altro esplicitamente nella celebre canzone *Le déserteur*. L'assurdità della guerra e della decisione da parte dei vertici militari di votare alla morte migliaia di giovani reclute è sottolineata particolarmente da Vian in alcune *pièces*. La più significativa da questo punto di vista è certamente *Le goûter des généraux* del 1951, opera teatrale scritta in un periodo in cui le dinamiche internazionali sono dominate dalla guerra fredda e dalle guerre coloniali in Indocina e Corea. Vian attacca indistintamente i rappresentanti militari di tutte le fazioni in gioco, proponendo un ritratto satirico tanto dei generali francesi quanto dei rappresentanti dell'esercito americano, sovietico e cinese. La *pièce* si apre con il tentativo da parte del presidente francese, che ha individuato nell'esercito il potenziale consumatore ideale, di

⁹² Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p. 398.

⁹³ B. Vian, *L'Arrache-cœur* in *Œuvres romanesques complètes*, t.2, op. cit., p. 606.

convincere il generale James Audubon Wilson de la Pétardière-Frenouillou della necessità di una guerra per riassorbire il *surplus* produttivo del paese. Il generale, che vive ancora con la madre, convoca allora il suo stato maggiore di cui Vian fa un caustico ritratto satirico: i vertici militari sono infatti rappresentati come un gruppo di turbolenti bambini che si ritrovano per consumare la merenda, sotto lo sguardo attento della madre del generale alla quale non si può disobbedire. Ma questi, pur essendo dei compagni di avventure che giocano alla guerra, non sono certamente innocenti: sono infatti ben consci del fatto che saranno solo i soldati a pagare in prima persona il prezzo delle loro scelte.

Il nostro autore infine si scaglia contro ciò che più di tutto a suo parere impedisce agli uomini di vivere: il lavoro, o meglio il lavoro totalizzante che la società impone ai cittadini dopo averli convinti della bontà di aderire a una simile attività. Si è già avuto modo di descrivere lo sguardo critico di Vian nei confronti dei dirigenti d'azienda nei casi per esempio di Amadis Dudu de *L'Automne à Pékin* o del sotto-ingegnere principale Miqueut di *Vercoquin et le plancton*, i quali sono caratterizzati da un rapporto meccanico con i subordinati e dall'esigenza di una fervida disciplina da parte dei propri lavoratori. In un passaggio de *L'Écume des jours* Vian giunge ad esprimere attraverso le parole di Colin un vero e proprio attacco diretto alla convinzione che lavorare sino allo sfinimento sia necessario. Si tratta in ultima analisi di una convenzione sociale, e i lavoratori che vi aderiscono risultano dei veri e propri adepti inconsapevoli. Nel romanzo troviamo Nicolas, Chloé e Colin che stanno viaggiando in auto dopo la conclusione del matrimonio. Imboccata una strada secondaria si trovano di fronte uno scenario apocalittico: aride distese sotterranee in cui scorrono ruscelli rossi di rame incandescente. Si tratta di miniere e al loro interno lavorano centinaia di uomini vestiti con tute ermetiche; questi, al passaggio dell'automobile, la squadrano con commiseraione e aria canzonatoria. Chloé domanda a Colin il perché di questi sguardi sprezzanti, e questi risponde che è per via del fatto che loro due non stanno lavorando. Chloé non capisce e constata che in fin dei conti lavorare non è poi così bello. Colin risponde:

- On leur a dit que c'était bien, dit Colin. En général on trouve ça bien. En fait, personne ne le pense. On le fait par habitude et pour ne pas y penser, justement. [...] – Non, dit Colin, ce n'est pas leur faute. C'est parce qu'on leur a dit : « Le travail, c'est sacré, c'est bien, c'est beau, c'est ce qui compte avant tout, et seuls les travailleurs ont droit à tout. » Seulement, on s'arrange pour le faire travailler tout le temps et alors ils ne peuvent pas en profiter. – Mais, alors, ils sont bêtes ? dit Chloé. – Oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que le travail, c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de chercher à progresser et à ne plus travailler.⁹⁴

Sono stati illustrati diversi esempi che mostrano Vian alle prese con un attacco iconoclastico nei confronti di differenti tabù, istituzioni e convenzioni sociali. In tal senso, soprattutto per via dello strumento d'attacco privilegiato, il comico, si potrebbe pensare a una tendenza nichilistica che in fin dei conti non si differenzia poi tanto da quella precedentemente espressa da movimenti avanguardistici come Dada. Pur constatando numerosi punti di contatto col nichilismo avanguardistico, bisogna tuttavia riconoscere che in Vian a una *pars destruens* fondata sullo svuotamento di valore tramite un riso satirico, segue una *pars costruens* fondata su un momento di riflessione che troverà espressione nel solo abbozzato *Traité de civisme*, cui il nostro autore lavora a partire dal 1950. Riguardo a questo trattato, sul quale si tornerà in seguito, ci si accontenterà qui di dire che al suo interno Vian esprime alcune idee che guardano alla possibilità di una società migliore in cui l'uomo possa realizzare il suo fine ultimo: la felicità. Mezzi privilegiati illustrati sono il mettere fine al carattere obbligatorio del lavoro, la necessità di un primato della tecnica sulla politica, l'auspicio di una degerarchizzazione della società. Certo, per giungere a tale trattato Vian ha voluto fare prima *tabula rasa* di tutto ciò che si frappone alla realizzazione individuale, alla stregua degli avanguardisti. Ma alla luce del *Traité de civisme* la sua azione si può affermare in ultima analisi non esaurita in un'aggressività nichilistica.

Restando in area avanguardista ma tornando agli assi costitutivi del comico vianesco, si è già accennato a come si possano riscontrare nell'opera del nostro autore elementi episodici di *humour noir*. Il legame tra Vian e il Surrealismo è un argomento delicato da affrontare: se da un lato infatti il nostro autore rifiuta la rivendicazione di un qualsiasi legame col movimento di Breton, a cui tra l'altro non risparmia un ritratto satirico nella cronaca *Impressions d'Amerique*, dall'altro è innegabile la presenza di alcuni elementi tipicamente surrealisti nella sua opera. Si noterà così il ricorso a una serie di immagini,

⁹⁴ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., pp. 402-403.

tra cui la già citata figura dell'inserviente dalla testa di piccione de *L'Écume des jours*, che hanno i tratti tipici di quelle surrealiste; si noterà poi più in generale una condivisione dei già citati attacchi alle autorità e alle convenzioni, del gusto per la provocazione e un comune rifiuto di una logica cartesiana. Per quanto concerne però la nostra trattazione l'elemento più interessante è il comune ricorso a un *humour* come “manifestation tangible d'un dérèglement salutaire du monde”⁹⁵ e più specificamente all'*humour noir*.

Alcuni esempi di tale *humour* emergono tra le pagine dei romanzi vianeschi e tra questi quello forse più rappresentativo è l'assassinio da parte di Claude Léon del ciclista colpevole di averlo urtato ne *L'Automne à Pékin*. Dopo una colluttazione vinta ai danni di un vigile intervenuto in difesa della futura vittima, Claude scarica infatti la pistola sul ciclista inerme e una volta soffiato nella canna come aveva visto fare al cinema “il s'affala sur le flique, il voulait dormir”⁹⁶. Una simile *nonchalance* nell'uccisione di una vittima inerme può ricordare, al di là dell'archetipico Lafcadio, la fucilata del guardacaccia de *L'Age d'or* di Buñuel al festante bambino colpevole soltanto di averlo infastidito. In tal senso, significativo anche l'episodio di *Vercoquin et le plancton* in cui troviamo Antioche che alla fine della festa vedendo gli ultimi invitati allontanarsi “pour se vanger, il en abattit un sur quatre à coups de mitrailleuse à mesure qu'ils sortaient”⁹⁷. Ancora ne *L'Automne à Pékin* troviamo poi Anne intento in un pericoloso gioco che in fin dei conti non si allontana poi tanto nella concezione da quei momenti ludici che Breton descrive nella sua *Anthologie* trascorsi da Jarry col revolver in pugno:

Anne conduisait habilement et s'amusait à effleurer l'oreille des enfants, qui se promenaient sur le trottoir, au moyen de ses indicateurs automatiques de virage ; il était obligé, pour cela, de raser le bord de la rue, et risquait, à chaque instant, d'érafler la peinture de ses pneus.⁹⁸

Ma nella produzione di Vian possiamo trovare anche il caso di un'opera interamente costruita sull'*humour noir*: *Les Forumis*, primo racconto, comparso già nel 1946 su *Les Temps Modernes*, dell'omonima raccolta pubblicata nel 1949. La genesi dell'opera, sostiene Rybalka⁹⁹ sulla base del racconto di Michelle Léglise, si lega alla visione dei filmati propagandistici tedeschi sullo sbarco alleato che tanto avevano impressionato

⁹⁵ M. Lapprand, *V comme Vian*, Québec, Presses de l'université Laval, 2006, p. 180.

⁹⁶ Vian, *L'Automne à Pékin*, *op. cit.*, p. 532.

⁹⁷ Vian, *Vercoquin et le plancton*, *op. cit.*, p. 145.

⁹⁸ Vian, *L'Automne à Pékin*, *op. cit.*, p. 539.

⁹⁹ Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, *op. cit.*, p. 59.

Boris e Michelle. L'*humour noir* è presente fin dal titolo e il crescendo del racconto ci porta ad afferrarne all'ultima riga il significato: le formiche sono quelle che il protagonista, soldato impegnato nello sbarco, ha al piede, intorpidito poiché poggiato su una mina. I casi di tale *humour* sono poi innumerevoli e fondati sullo sguardo distaccato del soldato circondato dall'orrore della guerra: ecco allora che dopo che un compagno finisce morto nelle sue braccia sospinto da una bomba, egli afferma: "Il s'est raidi instantanément, il paraît que ça arrive quand on meurt très fatigué, en tout cas c'était plus commode pour l'enlever de sur moi"¹⁰⁰; oppure nota come due paracadutisti

Ils ont sauté en même temps et ils ont joué à se couper, au couteau, les cordes de leurs parachutes. Malheureusement le vent les a séparés, alors ils ont été obligé de continuer à coups de fusil [...] On est en train de les enterrer parce qu'ils sont tombés d'un peu haut.¹⁰¹

Infine si può notare come il protagonista affermi "J'étais tellement excité que j'ai balancé une brique sur la tête de Johnny qui venait d'en rater un"¹⁰², episodio che può far pensare nella disproporzione aggressiva della reazione al ceffone che il protagonista de *L'Age d'or* tira all'ospite di casa quando questa rovescia inavvertitamente un bicchiere sul suo abito. E forse al distacco, in seno alla guerra, del protagonista del *Voyage au bout de la nuit*.

L'ultimo asse del comico vianesco che resta ora da analizzare è quello costituito da un gioco infantile che si esprime attraverso il ricorso a una fantasia priva di vincoli e alla manipolazione del materiale verbale. Si è già notato, nel corso dell'approfondimento della riflessione freudiana sull'atto del ridere, come il piacere di questo nasca in ultima analisi da un alleviamento della critica in favore di una tensione al gioco infantile, all'assurdo. Risulta facilmente riscontrabile come tale tensione sia una costante che caratterizza tutta la produzione del nostro autore; qui ci si propone di illustrarne pochi esempi significativi tra i molteplici che le opere di Vian offrono.

Per quanto concerne il ricorso alla fantasia si può notare come il nostro autore attinga ad un repertorio di immaginifiche realtà per delineare un personale universo in cui ambienti, oggetti, personaggi e situazioni siano caratterizzati da bizzarre qualità che possano così continuamente alimentare una centrale tensione ludica. Per quanto

¹⁰⁰ B. Vian, *Les Fourmis* in *Œuvres romanesques complètes*, t.2, *op.cit.*, p. 143.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 148.

¹⁰² *Ibid.*

concerne gli ambienti si pensi per esempio alla stanza della casa del Major in *Vercoquin et le plancton* in cui si tiene il “surprise-party” e al cui centro troviamo un simile *buffet*:

On y voyait en outre deux tables surchargées de friandises : pyramides des gâteaux, cylindres de phonographes, cubes de glace, triangles de francs-maçons, carrés magiques, hautes sphères politiques, cônes, riz, etc.¹⁰³

O si pensi alla sala da pranzo dell'appartamento di Colin ne *L'Écume des jours* in cui troviamo un “meuble contenant les lance-pierres, les assiettes, les verres et les autres ustensiles que l'on utilise pour manger chez les civilisés”, una “table de chêne souple” che ha per centrotavola “un bocal de formol à l'intérieur duquel deux embryons de poulet semblaient mimer *Le spectre de la rose* dans la chorégraphie de Nijinsky”, il tutto circondato da “quelques branches de mimosa en lanières : un jardinier de ses amis l'obtenait par croisement du mimosa en boules avec le ruban de réglisse noir que l'on trouve chez les merciers en sortant de classe”¹⁰⁴. Gli oggetti poi sono materia privilegiata delle creazioni del nostro autore, si pensi solo al celebre “pianocktail” di Colin o al “palpeur sensitif” di cui il cuoco Nicolas si avvale per verificare la cottura dei suoi arrosti o al già citato “arrache-cœur”. Tra i personaggi si ricorderà il “mackintosh”, strano animale di *Vercoquin et le plancton* che “se promenait dans les allées d'un air mélancolique, regrettant ses collines natales où poussait le bagpiper”¹⁰⁵.

Per quanto concerne invece la presentazione di intere scene rette da una tensione ludica che volge all'assurdo si pensi per esempio al bagno di Colin in apertura de *L'Écume des jours*:

Il vida son bain en perçant un trou dans le fond de la baignoire. Le sol de la salle de bains, dallé de grès cérame jaune clair, était en pente et orientait l'eau vers un orifice situé juste au-dessus du bureau du locataire de l'étage inférieur. Depuis peu, sans prévenir Colin, celui-ci avait changé son bureau de place. Maintenant, l'eau tombait sur son garde-manger.¹⁰⁶

Ugualmente è particolarmente significativo il caso dell'anguilla cacciata da Nicolas e finita nel pasticcio servito a Chick e Colin:

¹⁰³ Vian, *Vercoquin et le plancton*, op. cit., p. 110.

¹⁰⁴ Cfr. Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p. 350.

¹⁰⁵ Vian, *Vercoquin et le plancton*, op. cit., p. 111.

¹⁰⁶ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p. 348.

- C'est Nicolas qui en a eu l'idée, dit Colin. Il y a une anguille – Il y avait, plutôt – qui venait tous les jours dans son lavabo par la conduite d'eau froide. – C'est curieux, dit Chick. Pourquoi ça ? – Elle passait la tête et vidait le tube de pâte dentifrice en appuyant dessus avec ses dents. Nicolas ne se sert que de pâte américaine à l'ananas et ça a du la tenter. – Comment l'a-t-il prise ? demanda Chick. – Il a mis un ananas entier à la place du tube. Quand elle avait la pâte, elle pouvait déglutir et rentrer sa tête ensuite, mais, avec l'ananas, ça n'a pas marché, et plus elle tirait, plus ses dents entraient dans l'ananas.¹⁰⁷

Anche la scena iniziale del capitolo XVIII di *Vercoquin et le plancton* è fondata su una fantasia tendente all'assurdo a cui si aggiunge un'ulteriore connotazione comica derivata da quella commistione con una rigorosa componente scientifica, retaggio di Jarry:

Alors Emmanuel rentra dans son bureau. Il saisit son saxophone et émit un *si* bémol grave d'une intensité sonore de neuf cents décibels. Et puis il s'arrêta, avec l'impression que son poumon gauche prenait la forme du nombre 373. Il se trompait d'une unité.¹⁰⁸

Infine la scena forse più rappresentativa di tale tendenza, per via dell'evoluzione di una vera e propria vicenda che influenzerà l'intero romanzo a partire da una semplice constatazione ludica, è quella della sedia che finirà per diventare un paziente del dottor Mangemanche ne *L'Automne à Pékin*. La donna delle pulizie del reparto in cui il dottore e l'interno lavorano ha posato durante le proprie faccende una sedia Luigi XV su un letto. Ciò è il pretesto per la battuta del dottore: "Qu'est-ce qu'elle a, cette chaise?" a cui l'interno risponde a tono: "Elle a la fièvre". Ma ecco la sorprendente svolta quando il dottore risponde: "Vous vous foutez de moi, hein ? Mettez-lui un thermomètre, on va bien voir."¹⁰⁹ L'interno, dopo aver praticato un foro nella sedia, vi inserisce il termometro che scoppia talmente la temperatura è alta. Il dottore decide allora di ricoverare la sedia, la quale, nei seguenti capitoli, coi suoi continui scricchiolii diventerà per l'interno un vero e proprio tormento. Una mattina il dottor Mangemanche capita nella stanza della sedia, accanto a cui l'interno dorme dopo esser stato costretto a prendere dei sonniferi per poter recuperare le forze. Il dottore constata allora "quelque chose d'insolite dans l'aspect du lit voisin et découvrit prestement la chaise Louis-XV. Ses pieds s'étaient raidis. Elle avait vieilli de vingt ans. Elle était froide, inerte, et Louis-XVI."¹¹⁰ La sedia è morta e tale vicenda continuerà a essere ricordata dai due medici nel corso del romanzo.

¹⁰⁷ Ivi, p. 353.

¹⁰⁸ Vian, *Vercoquin et le plancton*, op. cit., p. 176.

¹⁰⁹ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 551.

¹¹⁰ Ivi, p. 557.

Si notava poco più in alto che il fatto di attingere da parte di Vian ad un repertorio di immaginifiche realtà comporti come conseguenza la creazione di un personale universo in cui il lettore si trova immerso. Pia Birgander ha notato acutamente in tal senso come nei romanzi di Vian “le fantastique n’apparaît comme tel que sorti du contexte romanesque et confronté à nos normes”¹¹¹. E in effetti, nei romanzi del nostro autore, una volta che il lettore ha accettato le regole del gioco che una tale lettura richiede, tutto procede secondo un’inattaccabile normalità che, si ribadisce ancora una volta, è sicuramente conforme a una visione patafisica della realtà per via in particolare della creazione di soluzioni immaginarie che si sviluppano, in contrasto a una visione lineare del mondo, a partire dalla virtualità e dalla potenzialità degli oggetti.

Oltre però che da questa dimensione fantastica, l’universo vianesco è costituito da due altre importanti realtà: la prima è il ricorso a quelle che Marc Lapprand definisce come “images poétiques”¹¹², vale a dire quelle immagini connotate da componenti affettive o tendenti al meraviglioso, presentate nel corso di pause descrittive intramezzate alla narrazione (ed è questa una tendenza che si sviluppa soprattutto a partire da *L’Écume des jours*); la seconda è quella che ci si propone di approfondire ora ed è il risultato del lavoro praticato da Vian sulla lingua, un lavoro così fruttifero che Jacques Bens ha utilizzato l’espressione di “langage-univers”¹¹³ a definirne il risultato, sottolineando come la singolarità dell’universo creato dal nostro autore ponga le proprie basi proprio sul lavoro che questi esercita sulla lingua, un lavoro che si può dire essere al contempo poetico, satirico, filosofico e ludico. Poetico in quanto alimenta uno spirito visionario in cui la parola, evitando di esaurirsi nell’essere mero supporto a una significazione convenzionale, diviene “atome d’un univers visuel”¹¹⁴; satirico in quanto sottolinea, attraverso la manipolazione della lingua, l’inefficacia del codice e la fissità dei luoghi comuni; filosofico, a partire dalla scoperta negli anni ’50 da parte del nostro autore, tramite i romanzi di Van Vogt, della Semantica generale di Alfred Korzybski¹¹⁵, in quanto mette in discussione le associazioni che la lingua ha fissato, attraverso il

¹¹¹ P. Birgander, *Boris Vian romancier: étude de techniques narratives*, Lund, Gleerup, 1981, p. 122.

¹¹² Lapprand, *Boris Vian la vie contre: biographie critique*, op.cit., p. 75.

¹¹³ J. Bens, *Boris Vian*, Parigi, Bordas, 1976, p. 130.

¹¹⁴ Hainault, *Boris Vian peintre verbal de L’Écume des jours* in *Boris Vian de A à Z*, op. cit., p. 129.

¹¹⁵ Riguardo al rapporto di Boris Vian con la Semantica generale cfr. F. Peterson, *Boris Vian et la Sémantique générale* in *Boris Vian : Colloque de Cerisy, t.I*. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d’éditions, 1977, pp. 445-456.

ricorso a un pensiero antiaristotelico che contesti la necessità di classificare per induzione o deduzione le impressioni ricevute. Tale tendenza a una contestazione rivendicata del linguaggio sulla base di Korzybski è tuttavia tardiva e trova espressione principalmente ne *Les Bâtisseurs d'empire*, pièce del 1959.

Infine il lavoro esercitato dal nostro autore sulla lingua è ludico e ciò ci permette di farlo rientrare a pieno titolo in quell'asse del comico vianesco che si è detto essere costituito dal gioco infantile. Certamente interessante è notare però come, sulla scorta di Bergson, tale lavoro sia al tempo stesso portatore talvolta di una comicità scaturita da una messa in evidenza della meccanicità: è il caso per esempio del comico sprigionato dalla rigidità di una frase stereotipata in cui viene inserita un'idea assurda.

Ci si propone ora di illustrare, attraverso il ricorso a qualche esempio tra gli innumerevoli che l'opera di Vian offre, le principali modalità con cui si presenta nei romanzi del nostro autore il comico scaturito dalla manipolazione del materiale verbale. Una delle tecniche maggiormente sfruttate da Vian è quella di un gioco di parole fondato sulla manomissione delle componenti fisse del linguaggio: troviamo così i partecipanti a un "surprise-party" ammassati "en pile indienne" (*Vercoquin et le plancton*, p. 230), oppure la polvere alzata dalle ruote della vettura del professor Mangemanche formare degli "arcs-en-terre" (*L'Automne à Pékin*, p. 673), o ancora i poliziotti recarsi a casa di Chick per un "passage à tabac de contrebande" (*L'Écume des jours*, p.480). Altra tecnica privilegiata da Vian è quella della deformazione dei nomi sul piano grafico-fonetico: l'esempio forse più calzante è quello della Duchesse de Bovouard e di Jean-Sol Partre autore de *La Lettre et le Néon* (*L'Écume des jours*, p. 444), che pranza allo stesso caffè di Don Evany Marqué, anagramma di Raymond Queneau (*L'Écume des jours*, p. 481). Si pensi d'altra parte anche a quella *Exopotamie* in cui è ambientato *L'Automne à Pékin*. Altro mezzo a cui Vian spesso ricorre è il cogliere in senso letterale delle espressioni figurate: così "Emmanuel avait tellement peigné la girafe, ce matin-là, que la pauvre bête en était morte. Des touffes de ses poils traînaient un peau partout" (*Vercoquin et le plancton*, p.174), oppure Nicolas che avrebbe dovuto mettere nella pentola "Une petite pointe d'ail" constata: "Je n'ai pas pu l'aiguiser comme j'aurais voulu, dit Nicolas, la meule est trop usée" (*L'Écume des jours*, p. 349). Molto presente nell'opera del nostro autore anche la creazione di neologismi: dai "doublezons", moneta de *L'Écume des jours*, agli uccelli citati dal

capitano della nave diretta in *Exopotamie*: “il y a la pie, le fanfremouche et l’écubier, et la caillebotis, et puis la mouture, l’épervuche et l’ammillequin” (*L’Automne à Pékin*, p. 583), dai “trumeaux” Noël, Joël e Citroën (*L’Arrache-cœur*, p. 509) al “gratte-menu”, pianta tropicale da giardino (*Vercoquin et le plancton*, p.109). Costante nell’opera del nostro autore è anche la presenza di *calembours* come nel caso della “cordellierre, dont on coupait les feuilles tous les mois” (*L’Automne à Pékin*, p.541) o dell’esclamazione di Petijean “Voyons si ce Cointreau pique dès qu’on sert” (*L’Automne à Pékin*, p. 609), con cui si allude al romanzo di Henry Miller. Infine in alcuni casi Vian fa ricorso anche all’antanaclasi come nel caso della seguente affermazione di Nicolas riguardo all’argomento trattato nel circolo filosofico da lui frequentato: “Il y sera parlé de l’engagement. Un parallèle est établi entre l’engagement d’après les théories de Jean-Sol Partre, l’engagement ou le rengagement dans les troupes coloniales, et l’engagement ou prise à gages des gens dit de maison par les particuliers” (*L’Écume des jours*, p. 365).

Dopo aver analizzato gli assi del comico vianesco e delineato l’universo che il nostro autore costruisce tramite il ricorso a una feconda fantasia e a un abile lavoro sulla lingua, resta dunque in conclusione da approfondire il significato dell’atteggiamento umoristico che Vian assume.

Nel corso della presente trattazione è già emerso come si ritenga che l’umorismo vianesco nasconda in sé una finalità ultima che risiederebbe nell’illustrazione di una modalità ben precisa di concepire la propria maniera di stare al mondo, pur senza Vian presentare alcuna ambizione alla delineazione di uno strutturato sistema etico. Si è notato anche come il comico vianesco sia fondato da un lato sull’opposizione a quanto limita la libera espressione dell’individuo, dall’altro sull’illustrazione, più o meno consapevole, della possibilità di una forma di resistenza, per quanto vana possa essere, a un destino umano su cui incombe l’assurdo. Resta dunque da delineare questa possibile forma di resistenza. Ciò che può considerarsi come un oggettivo punto di partenza è il fatto che il nostro autore, posto di fronte all’assenza di senso, rifiuti ricerche di stampo metafisico o forme ortodosse di *engagement*. L’assurdità scuote l’esistenza di Vian, coinvolto seppur solo marginalmente in una spaventosa guerra e colpito direttamente da una terribile malattia e dal traumatico assassinio del padre, fin dalla giovinezza. Si è visto però come a tutto ciò il nostro autore, caratterizzato da un’ “urgence vitale”,

reagisca in direzione della vita animato da uno sguardo umoristico sull'esistenza. D'altra parte ciò non significa ignorare l'ingombrante presenza di un destino volto alla caducità e la sua opera è pertanto caratterizzata dal *leitmotiv* della morte e dell'usura. Si assiste così al paradosso di un'opera che pur dominata dalla morte e dalla tragedia è nel suo complesso gioiosa, vitale e comica. Si è posti di fatto contemporaneamente di fronte a un destino di morte e a una resistenza nei confronti della caducità e delle brutture tramite una rivendicazione della risata, dell'amore, della bellezza, della sessualità e della tenerezza, dell'amicizia e della musica e un'opposizione fondata perlopiù sul comico a ciò che a queste realtà si contrappone. L'assenza di senso tuttavia non propone vie d'uscita e Vian ne è consapevole come dimostrano i destini fallimentari che attendono i pur molto attivi personaggi delle sue opere. Ma ciò non comporta per il nostro autore l'accettazione rassegnata di un destino di impotenza, anzi egli, come sostiene Pestureau, pare offrire "sous formes artistiques une éthique au quotidien, une philosophie plastique à l'interprétation particulièrement libre"¹¹⁶ volta al raggiungimento di un'indipendenza e di una libertà che mi paiono essere ottenute, alla luce di quanto analizzato in questo capitolo, principalmente proprio attraverso il comico. Si tornerà su tali questioni, ampliando ulteriormente la riflessione, nella parte dedicata a *L'Automne à Pékin*, romanzo che offre in tal senso numerosi spunti.

Questo capitolo ha permesso di delineare e approfondire gli assi portanti che reggono il comico vianesco: la denuncia attraverso la parodia della meccanicità delle cerimonie, della rigidità dei funzionari e dei regolamenti amministrativi; la demistificazione attraverso la satira delle convenzioni sociali, dei tabù e di quelle realtà che limitano la libertà personale; la presenza episodica di un *humour noir* di stampo surrealista; la presenza di un gioco infantile che si esprime da un lato attraverso il ricorso a una fantasia priva di vincoli nella creazione di ambienti, oggetti, personaggi o scene, dall'altro attraverso un'abile manipolazione del materiale verbale. Si è poi notato come queste due ultime realtà ludiche concorrano a costruire il singolare universo dei romanzi del nostro autore. Infine ci si è concentrati sul significato dell'atteggiamento umoristico che il nostro autore assume all'interno di questo immaginifico universo. Partendo dalla constatazione della presenza di una vera e propria "urgence vitale" che caratterizza Vian

¹¹⁶B. Vian, *Œuvres, t. I*, Parigi, Fayard, 1999, pp. XXXV- XXXVI.

fin dalla gioventù, si è in notato come la componente comica della sua opera concorra a dar forza a una possibile risposta all'assenza di senso che sproni alla vita, e come quella stessa componente comica costituisca uno strumento di rivendicazione di un'imprescindibile libertà personale.

PARTE II

UN'INDAGINE SULLA TRASGRESSIONE DI VERNON

SULLIVAN

Quando nel 1946 compare nelle librerie il romanzo americano *J'irai cracher sur vos tombes*, la studiata componente trasgressiva che lo caratterizza non può che destinarlo a quello scandalo che di lì a poco investe tanto il suo autore Vernon Sullivan, quanto il suo traduttore Boris Vian. Ma se da un lato questo scandalo, generato da un romanzo che viene denunciato per offesa al buon costume, ha per conseguenza il coinvolgimento di Vian, traduttore ma anche a buon diritto sospettato autore, in un'annosa vicenda giudiziaria, dall'altro esso non fa altro che alimentare un successo commerciale che permette importanti guadagni al nostro autore ma che comporta per lui anche l'apposizione di quell'etichetta di mediocre autore scandaloso che lo perseguiterà per tutta la sua breve vita. L'opera priva di ambizioni letterarie di Sullivan finisce così per adombrare quella di Vian, nella quale il nostro autore riversa tutte le proprie aspirazioni e che nei medesimi anni passa invece pressoché inosservata.

Nonostante oggi, dopo la riscoperta *post mortem* della produzione che il nostro autore firma Boris Vian, l'interesse presentato dalle pseudo traduzioni di Sullivan non possa che essere secondario, ritengo tuttavia che queste meritino un approfondimento per via di quella carica di trasgressione, di erotismo e inquietante violenza che presentano, realtà che potrebbero parere in antitesi con quell'universo ludico e umoristico che si è visto essere cifra caratterizzante dei romanzi vianeschi.

Nelle prossime pagine ci si propone allora di approfondire, in un primo momento, la genesi del progetto romanzesco firmato Vernon Sullivan. Si analizzeranno il contesto e le dinamiche legate alla nascita della controversa figura dell'*alter ego* vianesco, le tematiche scabrose affrontate dai suoi romanzi, lo scandalo che questi generano accanto al successo editoriale che ottengono. Si procederà poi, nel secondo capitolo, all'approfondimento dell'eventuale interesse di una produzione che, pur avendo ottenuto all'epoca della sua comparsa un notevole successo tra il pubblico, è ritenuta oggi certamente meno interessante rispetto a quella che Vian firma col proprio nome. Si procederà infine, nel terzo capitolo, ad un'analisi volta a comprendere se l'opera di Vian e quella del suo *alter ego* siano effettivamente caratterizzate, come potrebbe sembrare a un primo sguardo, da una netta opposizione o se, al di sotto di un'apparente incompatibilità di due esperienze letterarie pur certamente molto lontane, si celino anche dei punti di contatto che possano ridurre quella distanza che pare caratterizzarle.

CAPITOLO 1

IL CASO VERNON SULLIVAN

Accanto all'immaginifica e umoristica produzione che Boris Vian firma con il proprio nome, il nostro autore dà alla luce anche quattro romanzi sotto lo pseudonimo di Vernon Sullivan: in questi, caratterizzati da un'abbondante dose di erotismo e di violenza tendente talvolta al sadismo, la trasgressione è declinata sotto la forma di un attacco frontale alla morale e al buon costume ed è così irrimediabilmente destinata a creare uno scandalo non privo di conseguenze. Ci si trova pertanto di fronte a due universi, quello presentato da Boris Vian e quello da Vernon Sullivan, che pur contemporanei, sono così lontani che il lettore fatica a credere alla possibilità che dietro alle due produzioni si possa celare il medesimo autore. Dopo aver illustrato l'universo vianesco si procederà dunque ora a delineare quello sullivanesco.

Nelle prossime pagine ci si propone di approfondire la genesi, non priva di legami con alcune strategie editoriali, del progetto romanzesco firmato Vernon Sullivan. Si analizzeranno così il contesto e le dinamiche legate alla nascita della controversa figura dell'*alter ego* vianesco, le tematiche scabrose affrontate dai suoi romanzi, lo scandalo che questi generano accanto al successo editoriale che ottengono; si approfondiranno poi le conseguenze che la condanna di tale produzione, una volta identificatane la reale paternità, comporterà per il nostro autore, e come questi, finito sotto attacco, difenderà la propria posizione.

Vernon Sullivan nasce nell'agosto del 1946: Boris Vian sta trascorrendo le proprie vacanze in Vandea in compagnia della moglie Michelle e di alcuni amici tra cui Georges d'Halluin, come lui musicista e membro della Orchestre Abadie-Vian, fratello di Jean d'Halluin, direttore delle appena fondate Éditions du Scorpion. Poco tempo prima, nel mese di giugno, Vian ha vissuto un'importante delusione sul piano professionale: il mancato conseguimento del "Prix de la Pléiade". Tale concorso, creato nel 1943 per lanciare giovani scrittori legati alla casa editrice Gallimard, prevede un ricco premio e la pubblicazione del manoscritto giudicato migliore da una commissione che vede tra i propri giurati importanti figure del panorama letterario dell'epoca quali

Camus, Eluard e Malraux. Vian, invitato a partecipare, presenta *L'Écume des jours* per l'edizione del premio del 1946 e ripone molte speranze nella possibilità di una vittoria e del conseguente avvio di una carriera di scrittore in seno alla più importante casa editrice di Francia, potendo tra l'altro contare sull'appoggio di Queneau, Jacques Lemarchand e Jean-Paul Sartre, componenti della giuria per quell'edizione. Ma il nostro autore trova come principale concorrente Jean Grosjean con la sua raccolta di poesie *Terre du temps*: questi è a sua volta appoggiato dall'influente Malraux, oltre che da Jean Paulhan e da Marcel Arland e finisce, grazie alla maggiore influenza dei propri estimatori, per ottenere il premio. Grande è la delusione di Vian che per l'occasione comporrà la rabelaisiana poesia *Sous le banian*, di cui un polemico passaggio¹ recita:

Ouvrir au jour sa fenêtre
Et pisser sur les passants (1)
Ça c'est amusant.

(1) Ou sur Jean Paulhan ou sur
Marcel Arland.

Inoltre, come si vedrà nella parte dedicata a *L'Automne à Pékin*, il nostro autore si scaglierà satiricamente nel successivo romanzo contro alcuni dei principali attori della vicenda. Vian avrà comunque modo di pubblicare presso Gallimard nel 1947 *Vercoquin et le Plancton* e poi *L'Écume des jours*, che uscirà lo stesso anno nella collezione "Blanche", ma ciononostante egli non riuscirà mai ad avviare quella tanto sperata brillante carriera di scrittore, visti anche la tiepida reazione che le sue opere suscitano nel pubblico e i rifiuti conseguenti dei propri romanzi successivi da parte di Gallimard.

Nell'agosto del '46 Vian è dunque scottato dalla recente delusione del mancato ottenimento del "Prix de la Pléiade", ma non ha ancora abbandonato i propri progetti relativi all'avvio di una brillante carriera di scrittore. L'occasione per rifarsi giunge tramite quel Jean d'Halluin, direttore delle appena fondate Éditions du Scorpion, col cui fratello è in vacanza. Jean sta infatti cercando, dopo il grande successo di pubblico ottenuto dai romanzi dell'inglese James Hadley Chase pubblicati lo stesso anno nella "Série noire" di Gallimard e più in generale dai thriller americani quali quelli di Henry Miller, un poliziesco accattivante che possa divenire un *best-seller* che gli permetta di lanciare la propria nuova casa editrice. Si rivolge pertanto a Vian, amante e conoscitore del genere (il nostro autore, legato alla cultura americana per via del jazz e conoscitore

¹ Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, op. cit., p. 101.

della lingua inglese per via degli stimoli giuntigli dalla moglie Michelle, anglista di formazione, è infatti un grande lettore di thriller americani) per avere un consiglio. Noël Arnaud riporta quella che pare essere stata la risposta del nostro autore alla richiesta dell'editore: "Un best-seller? Donne-moi dix jours et je t'en fabrique un"². Ed è ciò che effettivamente accade. Vian si mette al lavoro e nel corso di due settimane di vacanza scrive *J'irai cracher sur vos tombes*, romanzo che uscirà nel novembre dello stesso anno.

Notevole sarà il successo, alimentato certamente da una scelta editoriale che si rivelerà vincente: il piano di Vian e di Jean d'Halluin è quello infatti di proporre comunque al pubblico un thriller di un autore americano. Nasce così l'idea di Vernon Sullivan, presunto autore di un romanzo che si presenterà fin dalla prima pagina come "Traduit de l'américain par Boris Vian"³. Tale pseudonimo adottato da Vian deriverebbe, sulla scorta di Noël Arnaud⁴, quanto al nome da Paul Vernon, altro membro della "Orchestre Abadie-Vian", e quanto al cognome dal pianista jazz Joe Sullivan. Il nostro autore, pare su suggerimento di Michelle, sceglie poi un titolo accattivante e suggestivo del carattere del romanzo. Una volta scelto il titolo e creato il nome dell'autore, Vian si preoccupa di cucirgli addosso una storia credibile e seducente e la prefazione del romanzo, firmata Boris Vian, ne dà l'occasione: spiega il nostro autore come l'americano Vernon Sullivan abbia incontrato durante l'estate del '46 Jean d'Halluin, cui lascia il proprio manoscritto consapevole della vanità di un qualsivoglia tentativo di pubblicazione negli Stati Uniti. Sullivan "se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne"⁵ ed è dunque alla stregua dei protagonisti dei suoi due primi romanzi un bianco dal sangue nero alle prese con problematiche di discriminazione razziale. Dopo alcune considerazioni sul carattere scabroso dell'opera e la previsione, poi dimostratasi veritiera, che "Ici, nos moralistes bien connus reprocheront à certaines pages leurs...réalisme un peu poussé"⁶, Vian pare anticipare alcune critiche sottolineando come Sullivan, diversamente da Miller, non ricorra quanto ai passaggi erotici al linguaggio più crudo ma tenda piuttosto a suggerire attraverso l'espressione e la costruzione della frase, avvicinandosi in tal modo alla

² Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op.cit., p. 153.

³ B. Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* in *Œuvres romanesques complètes, t.1, op. cit.*, p. 239.

⁴ Cfr. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op.cit., p. 153.

⁵ Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, op. cit., p. 241.

⁶ *Ibid.*

tradizione erotica latina. Non può tuttavia non riconoscere come Sullivan si mostri ben più sadico di alcuni suoi predecessori quali Cain e Chase. La prefazione porta infine il lettore a focalizzarsi su quella che, contornata da episodi di un erotismo scabroso e di violenza sadica, resta la tematica portante: “une manifestation du goût de la vengeance chez une race encore, qu’où qu’on en dise, brimée et terrorisée”⁷.

Una volta creato il personaggio Vernon Sullivan il nostro autore, per avvalorarne la credibilità, costruisce scrupolosamente per il proprio romanzo un’ambientazione dagli spiccati caratteri americani: dalla toponomastica alle automobili, dalla musica ai ritratti delle donne, dai prodotti di consumo alle abitudini dei protagonisti, tutto rientra in quell’immagine idealizzata che gli europei hanno degli Stati Uniti all’indomani della guerra. Si tratta di un immaginario certamente stereotipato ma che soddisfa le aspettative del pubblico; lo stesso Vian, del resto, non è mai stato negli Stati Uniti e il ritratto che di questi delinea è frutto esclusivamente delle proprie letture di autori americani. Per avvalorare invece la credibilità del proprio ruolo di traduttore, Vian ricorre a più riprese a espressioni idiomatiche locali, oltre che a prestiti e a calchi (ma riguardo a tale aspetto si tornerà più approfonditamente nel corso della successiva trattazione).

J’irai cracher sur vos tombes è, come si è già anticipato, la storia di una terrificante vendetta scatenata da delle dinamiche di carattere razziale. Lee Anderson, giovane afroamericano dalla pelle bianca, giunge a Buckton, cittadina del sud degli Stati Uniti, deciso a consumare una terribile vendetta ai danni della popolazione bianca; alcuni uomini gli hanno infatti ucciso di botte il fratello minore colpevole di aver frequentato una ragazza bianca. Grazie all’aiuto dell’altro fratello Tom, uomo buono ma remissivo, Lee trova lavoro in una libreria e presto comincia a frequentare un gruppo di giovani e dissoluti ragazzi del posto. Trascorre così le giornate in loro compagnia tra alcool e gite licenziose al fiume, finché una sera il giovane e perverso Dexter, rampollo di un’importante famiglia locale che svilupperà nel corso della vicenda sospetti sulle origini di Lee e che lo metterà alla prova tramite sadici esperimenti, invita il gruppo di amici nella villa di famiglia per festeggiare il compleanno. Qui Lee conosce le due splendide e altolocate sorelle Asquith, la sedicenne Lou e la ventunenne Jean e le individua come vittime perfette del suo piano. Dopo un duplice gioco di seduzione,

⁷ *Ivi*, p. 242.

accompagnato da scene di un erotismo poco velato, Lee riesce a fare innamorare di sé Jean e al contempo a scatenare la gelosia di Lou, scatenando una certa rivalità tra le sorelle, che nel frattempo scopre appartenere a una famiglia di proprietari di piantagioni che disprezzano i neri. Quando Jean si accorge di essere incinta di Lee questi attua il suo terribile piano: uccidere, per vendicare il fratello, le due sorelle. Dopo essere state attratte in una trappola, queste vengono uccise in maniera raccapricciante da un rivoltante Lee sadicamente eccitato, finché, braccato dalla polizia, questi non viene a sua volta ucciso e poi impiccato “parce que c’était un nègre”⁸.

J’irai cracher sur vos tombes esce il 20 novembre 1946 ed è dunque il primo romanzo pubblicato dal nostro autore. Nonostante le strategie editoriali adottate in fase di stesura per fare del romanzo un *best-seller*, la reazione del pubblico è inizialmente tiepida. Due avvenimenti tuttavia intervengono a nutrire lo scandalo e ad aumentare di conseguenza vertiginosamente le vendite del romanzo. Il 7 febbraio 1947 Daniel Parker, architetto protestante e rappresentante del “Cartel d’action sociale et morale”, associazione dedicata alla lotta all’immoralità espressa da libri, opere teatrali o cinematografiche, la quale raccoglie l’eredità di un gruppo di pressione protestante fondato nel 1886 per combattere la pornografia, denuncia il romanzo di Sullivan per via di una presunta incitazione dei giovani alla perdizione, cosa che aveva precedentemente fatto anche nei confronti delle opere di Henry Miller. Conseguenza della denuncia è l’improvviso e vertiginoso aumento delle vendite. Ma un secondo triste evento interviene in favore del successo editoriale del romanzo: la notte del 28 marzo del ’47 il giovane rappresentante Edmond Rougé uccide per gelosia in un hotel parigino l’amante Anne-Marie Masson. Prima di fuggire Rougé lascia accanto al cadavere della donna una copia di *J’irai cracher sur vos tombes* aperta alla pagina in cui Lee uccide l’amante Jean Asquith. La risonanza mediatica dell’omicidio è enorme e non può far altro che nutrire ulteriormente lo scandalo creato dal romanzo di Sullivan, le cui vendite si moltiplicano.

Vian comincia tuttavia ad attirare l’attenzione e le critiche dei giornali. Alcuni di questi giungono a rivolgergli l’accusa, in quanto traduttore e rappresentante di Sullivan, di essere l’istigatore dell’omicidio di Anne-Marie Masson. Il nostro autore decide pertanto di rompere il silenzio dalle pagine di *Point de Vue* dell’8 maggio 1947, con un articolo intitolato *Je ne suis pas un assassin* in cui risponde alla richiesta di chiarimento

⁸ *Ivi*, p.335.

del giornale riguardo alla maniera in cui concepisce la responsabilità dello scrittore. Dopo aver sottolineato il fatto di essere esclusivamente il traduttore di Sullivan, Vian si esprime sull'argomento, mostrando una visione tanto più interessante quanto più lontana dal discorso dominante esistenzialista. Scrive Vian:

On se plaît donc à la clamer sur les toits, cette responsabilité [...] Or un auteur est le type même de l'irresponsable. C'est lui qui accomplit le volte-face les plus brillantes (Aragon, Gide, etc.), qui prête l'oreille à ses moindres désordres moraux ou physiologiques, qui s'empresse d'en faire un plat et de charger ce plat de tartines, d'invoquer le « drame » de l'écrivain, de grossir en somme, à tout bout de champ, son petit remue-ménage intime. Petit ? Même pas : pareil à celui des autres. Malheureusement, il se trouve que tous ces remue-ménage sont analogues. Seuls interviennent dans l'efficacité de l'auteur [...] son style, sa technique, son métier, et surtout son imagination. Mais ce sont des éléments inertes par eux-mêmes et le responsable du mouvement est bien le lecteur, à moins qu'il ne s'agisse d'un jésuite.⁹

Si assiste così nelle parole di Vian a uno spostamento della responsabilità dall'autore al lettore e tale concetto ritorna, come si vedrà a breve, anche altrove tra le argomentazioni con cui il nostro autore si difende.

La pressione attorno a Vian tende però ad aumentare ed è così che, per rafforzare la propria credibilità di traduttore di fronte alla possibilità di un processo a seguito della denuncia di Parker, egli decide di lavorare a una traduzione in inglese del romanzo che potrà dunque esibire come l'originale di Sullivan. Avvalsi fin dal marzo del '47 dell'aiuto dell'americano Milton Rosenthal, il quale collabora come *free lance* con *Les Temps Modernes*, prepara la versione "originale" del romanzo. Nel frattempo ingaggia anche un avvocato: le note autografe di quei giorni selezionate da Noël Arnaud¹⁰ mostrano come la strategia di Vian sia quella di raccogliere il maggior numero possibile di prove a dimostrazione del fatto che non sia lui Vernon Sullivan; parallelamente ricorre però anche a certificati medici per mostrare come questa spiacevole situazione sia nociva per la sua già fragile salute. Nonostante sia messo sempre più alle strette, Vian riesce a cavarsela grazie alla provvidenziale promulgazione della legge del 16 agosto '47, un'amnistia nei confronti di tutte quelle pubblicazioni sotto inchiesta o condannate comparse prima del 16 gennaio 1947.

Scampato il pericolo il nostro autore decide comunque di insistere con la promozione del proprio romanzo e di continuare ad alimentare il mito di Sullivan, per quanto ormai la credibilità della sua figura sia perlopiù compromessa; è così che, a partire dal luglio

⁹ B. Vian, *En marge de « J'irai cracher sur vos tombes »*, in *Œuvres romanesques complètes, t.1, op. cit.*, pp. 338-339.

¹⁰ Cfr. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op.cit., p. 158.

del '48, Vendôme Press, legata alle Éditions du Scorpion, pubblica la versione “originale” di Sullivan col titolo *I Shall Spit on Your Graves*. Nel frattempo il successo di pubblico di *J'irai cracher sur vos tombes* non si placa e Jean d'Halluin procede alla stampa di una seconda edizione.

Ma la continuità che Vian mostra di voler dare al progetto di Sullivan si era già concretizzata nel settembre del 1947, quando, sempre presso Éditions du Scorpion, era uscito *Les morts ont tous la même peau*, secondo romanzo di Sullivan ancora una volta “Traduit de l'américain par Boris Vian”, cui il nostro autore aveva lavorato fin dal febbraio del medesimo anno; il volume presenta in calce anche l'inquietante racconto *Les Chiens, le Désir et la Mort*.

Vian prende nuovamente la parola, questa volta nella postfazione del romanzo, in seguito alle reazioni suscitate dalla precedente opera e si scaglia sarcasticamente contro quei critici cui non esita rivolgere direttamente la propria disapprovazione: “Critiques, vous êtes des veaux!”¹¹, scrive Vian. Ciò per due fondamentali motivi: primo, poiché questi hanno insinuato che dietro Sullivan si celi Vian, ma “je suis trop chaste et trop pur pour écrire de telles choses”¹², ironizza il nostro autore, che sostiene di non aver protestato di fronte a tali falsità poiché in fin dei conti ha comunque beneficiato tramite queste di una buona pubblicità; secondo, poiché sono le loro critiche che hanno portato “Ce livre qui, littérairement parlant, ne mérite guère que l'on s'y attarde”¹³ a ricoprire un'importanza notevole. Invece di accusarlo di essere “un plagiaire, un assassin, un pornographe, un misérable foutriquet, un malheureux impuissant et, en même temps, un priape déchaîné”¹⁴, i critici avrebbero dovuto infatti riconoscere che *J'irai cracher sur vos tombes* affronta un argomento che se fosse stato adeguatamente trattato avrebbe dato vita a un buon romanzo ma che “traité commercialement, comme il l'était, aboutissait à un roman populaire, de lecture facile e de bonne vente”¹⁵. Così, invece di perdere tempo con simili opere, conclude, i critici dovrebbero occuparsi di quegli ottimi libri che restano ancora in loro attesa.

Queste parole di Vian mi pare risultino particolarmente interessanti per due motivi: da un lato esse ci illustrano come, nonostante l'ottima accoglienza da parte del pubblico

¹¹ B. Vian, *Les morts ont tous la même peau*, in *Œuvres romanesques complètes, t.1, op. cit.*, p. 826.

¹² Vian, *Les morts ont tous la même peau*, *op. cit.*, p. 823.

¹³ *Ivi*, p. 824.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 825.

del primo romanzo di Sullivan (che resterà, prima di una rivalutazione postuma dell'opera firmata Vian, di gran lunga il maggiore successo editoriale del nostro autore ma anche l'opera che ne influenzerà più di tutte negativamente l'immagine), egli non accordi alcun valore letterario al proprio lavoro; dall'altro esse ci mostrano forse una certa frustrazione del nostro autore nei confronti di quella critica che tanto si spende per questo scandaloso romanzo, nato come si è visto quasi per scommessa, e che invece così poca importanza accorda e accorderà a quelle opere cui egli tiene davvero, vale a dire i romanzi firmati Boris Vian (in tal senso è importante notare come per *L'Écume des jours*, uscito nell'aprile del '47, l'accoglienza riservata dalla critica sia stata assai tiepida).

Les morts ont tous la même peau è un romanzo complementare alla prima opera di Sullivan: centrale è ancora la tematica razziale corredata da un manifesto erotismo e da una buona dose di violenza; questa volta, tuttavia, il protagonista Dan Parker (omaggio malcelato al quasi omonimo leader del “Cartel d'action sociale et morale”) è un bianco convinto, si scoprirà poi erroneamente, di avere sangue nero. Buttafuori in un malfamato locale newyorkese, Dan trae appagamento dal picchiare i clienti e dall'intrattenersi con le ragazze che qui lavorano. Sposato con una donna bianca da cui ha un figlio, disprezza i bianchi, ma desidera essere sempre più a loro assimilato. Quando però un giorno si presenta come suo fratello il nero Richard (che si scoprirà poi essere in realtà un impostore) minacciandolo di rivelare le sue reali origini di afroamericano, Dan piomba in un vortice di violenza e di dubbi identitari che lo porteranno a scoprire il piacere, attraverso una sorta di regressione ad uno stato di primordiale edonismo, di unirsi a compiacenti donne nere: “nos corps nus fumaient dans l'air froid de la pièce et je ne savais plus que j'avais la peau blanche”¹⁶; i propri dubbi identitari si traducono sul piano sessuale anche nell'impotenza che lo coglie nei rapporti con la moglie: sembra che ormai solo le donne nere sappiano risvegliarlo. Dopo aver assassinato il ricattatore Richard e dopo aver commesso altri delitti, Dan, braccato dalla polizia, verrà a conoscenza, origliando una conversazione tra il detective incaricato delle indagini e la propria moglie, del fatto che in realtà il suo sangue è bianco. Disperato a causa del vortice di violenze e di equivoci in cui è stato inutilmente risucchiato, deciderà allora di gettarsi da una finestra.

¹⁶ Vian, *Les morts ont tous la même peau*, op. cit., p. 755.

D'ambientazione sempre newyorkese *Les Chiens, le Désir et la Mort* è invece una breve storia di un erotismo sadico dalle tinte fosche. Protagonisti la demoniaca *femme fatale* Slacks e un taxista che, destinato alla sedia elettrica, narra in un *flash-back* la vicenda che l'ha portato a ritrovarsi in quella situazione. L'ambigua Slacks, facendo leva sul fascino irresistibile che esercita sul taxista, coinvolge questi in tremende corse notturne durante le quali, una volta preso il volante, investe i cani che attraversano malauguratamente la strada; Slacks trae da questa "caccia" una sadica eccitazione che riversa poi sull'inerte ma compiacente taxista. Un giorno, tuttavia, il terribile gioco causa conseguenze irreversibili: avvistata una coppia che passeggia su un marciapiede, la donna accelera investendo i giovani inermi. Inseguiti in seguito dalla polizia, i due si schiantano contro un albero: Slacks, al volante, muore sul colpo mentre il taxista, solo ferito, viene arrestato e condannato alla pena capitale.

Nonostante il carattere trasgressivo e ancora una volta scandaloso dell'opera e nonostante proprio su questo facciano leva gli annunci pubblicitari del romanzo, il secondo Sullivan riscuote un successo certamente inferiore rispetto al primo, giungendo a vendere solo un terzo delle copie vendute da *J'irai cracher sur vos tombes*. L'attenzione dei giornalisti è in effetti perlopiù rivolta alla *pièce* tratta dal primo romanzo (la responsabilità del cui adattamento teatrale è attribuita nei manifesti esplicitamente a Vian) che viene annunciata nel dicembre del '47. La prima si terrà il 23 aprile '48 al teatro Verlaine ma riscuoterà poco successo: Vian ha deciso infatti di mettere in primo piano la problematica razziale a scapito della componente erotica e le reazioni del pubblico si mostrano di conseguenza piuttosto tiepide. La *pièce* resterà così in programma solo durante l'estate del 48.

Intanto il 14 giugno 1948 Boris Vian, nel pieno dello scandalo suscitato dalle opere di Sullivan, tiene al club Saint-James una conferenza dal titolo *Utilité d'une littérature érotique*; con questa trattazione il nostro autore si propone di definire, appoggiandosi nel corso della propria analisi ad alcune referenze letterarie, che cosa possa essere considerato letteratura erotica e poi chiarire quale sia l'utilità di una simile realtà. Fin dall'esordio Vian rivendica il fatto che "cette conférence n'est pas ce qu'on est convenu d'appeler « sérieuse »... C'est ma faute, je suis un méchant et je ne respecte rien, même les sujets les plus respectables, comme celui-ci"¹⁷, ma nonostante una simile

¹⁷ B. Vian, *Utilité d'une littérature érotique*, in *Œuvres romanesques complètes, t.1, op. cit.*, p. 1104.

affermazione, tipicamente vianesca, il nostro autore procederà ad un'analisi sistematica dell'argomento. In un primo momento Vian tenta di definire che cosa sia la letteratura erotica: dopo aver escluso la possibilità di far rientrare in tale categoria le opere di vari autori tra cui: quella di Sade, il quale, citando Jean Paulhan, "Il ne distingue ni ne sépare... Il se répète et continûment se ressasse"¹⁸ e le cui opere pertanto "on ne peut les classer dans la littérature"¹⁹, alla stregua di quelle della Comtesse de Ségur; quelle di Forberg e di Meier, fondate sull'erudizione; quelle di Delly, di Franay e Max du Veuzit poiché tutte le situazioni che illustrano non sono altro che "les préliminaires au mariage catholique et aux riches allocations à monsieur le curé"²⁰; dopo aver individuato come nemici della letteratura erotica i manuali di medicina che istruiscono i giovani con una serie di nozioni "propres à les décourager d'user avec régularité de tout un appareil complexe"²¹ (sembra qui emergere, tra le parole del nostro autore, una rivolta nei confronti di quel terrore per le malattie veneree instillatogli, come già visto, dalla madre), i giornali che distolgono l'attenzione dei giovani da quello che dovrebbe essere il loro interesse, vale a dire "l'utilisation rationnelle d'organes à destination précise", e una serie di svariati altri nemici quali "les Daniel Parker, les scouts, les organisations de jeunesse, les associations de parents d'élèves, le producteurs de films américains, les gardiens de square, la police, les adjudants..."²², Vian giunge infine all'illustrazione di alcuni modelli di letteratura erotica constatando tuttavia come "L'État interdit et traque les meilleurs échantillons du genre"²³. Tali modelli sono *Les Exploits d'un jeune don Juan* o *Les Onze Mille Vierges* di Apollinaire, *Femmes* di Verlaine, *Le Blé en herbe* di Colette e *Per chi suona la campana* di Hemingway, relativamente alla scena del sacco a pelo. Nel corso della riflessione sviluppata in questa prima parte il nostro autore si sofferma anche sui mezzi che lo scrittore ha per poter far breccia nel proprio lettore constatando come quello più efficace sia suscitare in questi un'emozione di tipo fisico: esiste pertanto da parte dell'autore una parte di calcolo, volta a conquistare il proprio lettore, nella creazione della propria opera (e si può notare come Sullivan, seppur mai citato da Vian, in questo senso rappresenti sicuramente un'efficace modello). I

¹⁸ *Ivi*, p. 1105.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 1113.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 1115.

sentimenti e le sensazioni più intensi provati dall'uomo (e dunque suscitali nel lettore), continua Vian, sono quelli legati all'amore nelle sue varie sfumature (dal puro desiderio alla riflessione intellettuale) e alla morte. Alla possibile obiezione che vi siano altre passioni dominanti nell'uomo quali quelle dell'utilizzo di sostanze stupefacenti (dalle sigarette all'alcool, dall'oppio alle droghe chimiche), il nostro autore si sente di rispondere che se fosse possibile procurarsi una donna senza doversi rinchiudere in una stanza maleodorante, la dipendenza da droghe scomparirebbe. Vian conclude poi la sua argomentazione con parole che, in relazione alla nascita dei movimenti di contestazione giovanile, hanno un sapore profetico: "Lire des livres érotiques, les faire connaître, les écrire, c'est préparer le monde de demain et frayer la voie à la vraie révolution"²⁴.

Nella seconda parte della trattazione Vian si preoccupa invece di definire quale sia l'utilità della letteratura erotica. Innanzitutto, sostiene, tale letteratura funge da incitatrice e iniziatrice nei confronti di coloro che, a causa di circostanze sfavorevoli o opprimenti forme di educazione, non hanno potuto soddisfare un erotismo che è da concepire come bisogno profondo del corpo. Inoltre, la letteratura erotica può impedire che l'uomo si rivolga all'altro polo delle passioni umane: la morte, e non è un caso se proprio durante la guerra si assistano ad episodi di sadismo, il peggior nemico dell'erotismo. Infine, sulla scorta dell'Apollinaire de *Les Exploits d'un jeune don Juan*, la letteratura erotica potrebbe essere anche un fattore determinante per il ripopolamento della nazione per via del suo spronare alla poligamia e, perché no, alla poliandria.

Dopo aver auspicato la nascita di una buona letteratura erotica anche per un pubblico femminile, letteratura che constata essere fino a quel momento inesistente, Vian conclude la propria argomentazione a suo modo: "L'utilité de la littérature érotique me semblant ainsi bien établie, il m'apparaît que le moment est venu de défaire tout ce que je viens de faire"²⁵. Così in conclusione il nostro autore si ricollega in un certo modo a quell'auto-apologetica idea di irresponsabilità dell'autore che, come si è visto, aveva già sviluppato nel suo articolo *Je ne suis pas un assassin*. Scrive Vian:

²⁴ *Ivi*, p. 1110.

²⁵ *Ivi*, p. 1120.

Je formule enfin l'évidence à laquelle nous arrivons : *c'est qu'il n'y a pas de littérature érotique*. Ou plus précisément que toute littérature peut être considérée comme érotique [...] C'est toujours la même alternative qui joue : ou bien on comprend ce qu'on lit et on le portait déjà en soi ; ou bien on ne comprend pas et où est le mal ? [...] L'homme, que je sache, a précédé le livre [...] Eh oui la vérité est là... il n'y a de littérature érotique que dans l'esprit de l'érotomane.²⁶

Le tesi sviluppate da Vian in questa conferenza non gli permettono tuttavia di scampare, nell'agosto dello stesso anno, a una nuova vicenda giudiziaria: quel Daniel Parker che ha ridicolizzato rendendolo protagonista di *Les morts ont tous la même peau* e citandolo tra gli asfissianti moralisti nella sua conferenza, decide infatti, viste la seconda edizione di *J'irai cracher sur vos tombes* e l'uscita del secondo romanzo di Sullivan *Les morts ont tous la même peau*, di denunciare nuovamente Vian. Nel corso del conseguente processo per oltraggio al buoncostume il nostro autore non può far altro che ammettere quella che ormai è diventata per molti un'evidenza: dietro Sullivan è proprio lui che si cela. Il 3 luglio del 1949 viene ufficialmente proibita la pubblicazione e la distribuzione del primo romanzo di Sullivan e Vian rischia fino a due anni di carcere e 300.000 franchi di multa²⁷. Difeso tuttavia brillantemente dal proprio avvocato Georges Izard, Vian viene condannato il 13 maggio 1950 solo ad una multa di 100.000 franchi mentre per i due romanzi di Sullivan viene imposto il ritiro dal commercio. Ma grazie ancora una volta alla strategia del proprio avvocato, basata sulla procrastinazione del processo tramite innumerevoli ricorsi, Vian potrà nuovamente beneficiare di un'amnistia: quella promulgata il 6 agosto 1953.

Le vicende giudiziarie non possono non influenzare le successive pubblicazioni di Sullivan: nel giugno del 1948, due mesi prima della nuova denuncia di Parker, era uscito il terzo romanzo di Sullivan *Et on tuera tous les affreux* il quale, benché portasse la classica dicitura "Traduit de l'américain par Boris Vian", già mostrava un abbassamento delle precauzioni adottate da Vian per garantire una certa credibilità, comunque già compromessa, alla figura di Sullivan: pare che Vian sia pronto ad ammettere la vera identità di Sullivan, cosa che in effetti farà di lì a poco. Questo terzo romanzo segna un cambiamento di orientamento letterario della produzione sotto pseudonimo del nostro autore: scomparsa la tematica del razzismo, il romanzo, sempre

²⁶ *Ivi*, p. 1121.

²⁷ Noël Arnaud ha stimato che l'insieme dei romanzi di Sullivan abbiano permesso a Vian un guadagno di all'incirca 4.000.000 di franchi, a fronte di un salario di ingegnere all'Afnor che si aggirava attorno ai 110.000 franchi annui. Vian non potrà tuttavia godere a lungo di questa piccola fortuna visto il sopraggiungere di problemi legati al fisco. Cfr. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op.cit., pp. 160-166.

di ambientazione americana, presenta un intrigo poliziesco in cui si intersecano fantascienza e un erotismo rabelaisiano, in un'atmosfera comunque ben più luminosa dei precedenti due romanzi. Nel nuovo romanzo non manca inoltre una tendenza alla caricatura, alla fantasia, all'avventura e alla deformazione dei nomi di conoscenti che si riscontra anche nell'opera firmata Boris Vian. *Et on tuera tous les affreux* narra la storia degli amici Rock e Gary impegnati tra indagini, inseguimenti e seduzioni a sventare il piano orchestrato dal dottor Schutz che, non sopportando di dover convivere con persone dall'aspetto sgradevole, lavora a un miglioramento della razza umana tramite la creazione in laboratorio di splendidi cloni. Nonostante si tratti del romanzo oggi considerato da diversi critici come il migliore di Sullivan, esso riscuoterà tuttavia poco successo.

Ultima opera di Sullivan, uscita nel giugno del 1950 quando Vian già è stato condannato, è *Elles se rendent pas compte*. Le conseguenze del processo si fanno sentire anche in questo quarto romanzo il quale non presenta più la dicitura "Traduit de l'américain par Boris Vian" e al cui interno il nostro autore tende talvolta sarcasticamente ad autocensurarsi dopo le problematiche legali che lo hanno coinvolto. Capita così che Vian ometta talvolta tramite l'utilizzo di punti di sospensione alcune scene erotiche commentando la propria scelta in nota:

"Les points représentent des actions particulièrement agréables mais pour lesquelles il est interdit de faire la propagande, parce qu'on a le droit d'exciter les gens à se tuer, en Indochine ou ailleurs, mais pas de les encourager à faire l'amour"²⁸

Ma al di là dell'interesse suscitato da queste dinamiche, il romanzo risulta nel suo complesso il meno brillante dei quattro Sullivan. La vicenda, piuttosto stereotipata nel machismo che presenta, è ambientata a Washington e vede per protagonisti i due giovani di buona famiglia Francis e Ritchie; questi si impegnano a sgominare una banda di trafficanti di droga omosessuali, per lo più composta da perfide donne, che i due protagonisti hanno premura di convertire a letto poiché "souvent, les gousses, c'est des filles qui ont tourné de ce côté-là parce qu'elles étaient mal aimées"²⁹.

Questo quarto romanzo di Sullivan riscuoterà scarso successo e le sue vendite saranno piuttosto deludenti; giunge così a termine quella produzione di Vernon Sullivan che pur priva, secondo le parole dello stesso Vian, di un reale valore letterario, resterà la

²⁸ B. Vian, *Elles se rendent pas compte*, in *Œuvres romanesques complètes*, t.2, op. cit., p. 446.

²⁹ Vian, *Elles se rendent pas compte*, op.cit., p. 441.

sola parte della sua produzione conosciuta e apprezzata dal grande pubblico, prima della riscoperta postuma della sua opera firmata Boris Vian. L'immagine del nostro autore sarà così irrimediabilmente compromessa e a lungo inficiata dallo scandaloso Vernon Sullivan. Si può constatare pertanto come l'indiscutibile successo della strategia editoriale adottata per le sue pseudo traduzioni abbia in realtà soprattutto nuociuto alla credibilità del nostro autore; egli ripone infatti le proprie maggiori aspettative in quell'opera romanzesca firmata Vian la quale, in quegli stessi anni, compare tra l'indifferenza e i sospetti di un pubblico distratto dallo scandaloso Sullivan.

In questo capitolo si sono analizzate la genesi e le strategie costitutive del progetto romanzesco di Vernon Sullivan; sono state poi annunciate le tematiche scabrose e trasgressive delle opere di Sullivan, siano esse caratterizzate da una marcata volontà di denuncia da parte dell'autore di problematiche di stampo razziale o da una più semplice volontà di conquistare il lettore attraverso un *best-seller* dagli ingredienti avvincenti; ci si è infine soffermati sulla riflessione che Vian, sotto attacco, produce sul ruolo e la responsabilità dello scrittore di fronte al lettore e sul ruolo che dovrebbe occupare nella società la letteratura erotica. Resta ora da analizzare in maniera più approfondita il significato della figura di Vernon Sullivan, anche alla luce della duplice produzione vianesca che, presentando due filoni di opere così differenti tra loro (quello firmato col proprio nome e quello firmato con lo pseudonimo americano), rende difficile per il lettore immaginare che dietro ai romanzi di Vian e a quelli di Sullivan si possa celare il medesimo autore.

CAPITOLO 2

INTERESSE DI UNA PRODUZIONE NATA PER SCOMMESSA

Ai lettori di Boris Vian può risultare difficile spiegarsi come il medesimo autore abbia potuto creare, perdipiù nel medesimo anno, il 1946, opere tanto differenti quali da un lato *L'Écume des jours* e *L'Automne à Pékin* e dall'altro *J'irai cracher sur vos tombes*. Se ci si sofferma poi sulla cronologia della stesura dell'opera romanzesca di Vian e di quelle di Sullivan si noterà che dal 1946 al 1951, anno de *L'Arrache-cœur*, ultimo romanzo scritto dal nostro autore, v'è quasi una perfetta alternanza tra le stesure di Vian quelle del suo *alter ego*: ciò ci mostra uno sviluppo parallelo e contemporaneo di due filoni pur così distanti. Questa coabitazione nell'opera del medesimo autore di due universi così distanti, ha alimentato in parte della critica il *cliché* di successo di un Sullivan percepito come doppio malefico di Vian, *cliché*, che come mostra Marc Lapprand³⁰, tende periodicamente a riemergere.

Ma al di là tale improbabile seppur suggestiva ipotesi, resta il fatto che la figura di Sullivan, con quell'insieme di trasgressione, violenza e sadismo che la caratterizza, meriti un approfondimento che permetta di coglierne il significato più profondo; inoltre importante è anche poter stabilire in cosa risiederebbe l'eventuale valore e interesse di una sua produzione che, pur avendo riscosso grande successo all'epoca della sua apparizione, è oggi unanimemente considerata secondaria rispetto a quella di Vian. Diverse sono le ipotesi che si possono avanzare su questo tema: qui ci si propone di illustrare, anche sulla base di quanto è stato già proposto da alcuni critici, le più significative per giungere poi, alla luce della vicenda editoriale di Sullivan delineata nel precedente capitolo, a quella che pur risultando probabilmente *lectio faciliior*, resta a mio avviso la più convincente.

La figura dell'*alter ego* vianesco e la produzione di Sullivan, al di là del dubbio valore letterario che lo stesso autore gli attribuisce, potrebbero rivelarsi particolarmente interessanti in quanto fornirebbero al lettore elementi significativi per un'eventuale indagine sulla personalità del nostro autore. Questo è quanto sostiene Michel Rybalka in

³⁰ Cfr. M. Lapprand, *Relire Vian aujourd'hui*, in *Boris Vian*, Europe, n° 967-968, 2009, pp. 38-44.

Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation, opera che costituisce ancora oggi un riferimento fondamentale per l'esegesi della produzione sullivanese. Il critico afferma:

Vernon Sullivan nous aide à comprendre Boris Vian ; leurs œuvres sont non seulement inséparables, mais complémentaires. Esthétiquement moins valable, Sullivan est plus explicite sur le plan psychologique ; dissimulé derrière son pseudonyme, croyant écrire des canulars, Vian nous a livré en réalité ses obsessions les plus secrètes.³¹

Conducendo un'analisi di stampo psicanalitico che attinge preliminari elementi soprattutto dal romanzo vianesco *L'Herbe rouge*, scritto dal nostro autore in un periodo di crisi dovuto al fallimento del proprio matrimonio e che permetterebbe di riscontrare tra le sue pagine alcune confessioni intime di Vian riguardo al proprio vissuto, Rybalka sviluppa una teoria fondata sull'idea di una duplicità della personalità del nostro autore, il quale sarebbe abitato fin da bambino da un doppio.

Si è già accennato, nel corso della parte I, al problematico rapporto che lega Vian alla protettiva madre Yvonne che, come si è visto, riversa le proprie attenzioni in particolare sul piccolo Boris, poiché di salute cagionevole. Questo oppressivo controllo materno ha per conseguenza una tardiva emancipazione del nostro autore a cui lascia in eredità anche alcuni problemi tra cui quello, già riscontrato, del terrore per le malattie veneree. Tale paura si può constatare anche in alcune pagine di quel diario dell'autore che Arnaud³² ha parzialmente pubblicato: in queste pagine traspare una vera e propria ossessione per i microbi, oltre che un'associazione categorica da parte del nostro autore tra ciò che è brutto e ciò che è sporco; in tal senso lo stesso Vian ricorda come da adolescente, dopo aver baciato delle ragazze non particolarmente avvenenti, sentisse la necessità di lavarsi il volto con dell'alcol. Secondo Rybalka, tuttavia, la conseguenza principale per il piccolo Boris di una presenza materna così totalizzante da impedirgli di potersi confrontare con i pericoli e le paure di un qualsiasi bambino e che lo obbliga a sottomettersi a una volontà che, seppur amorevole, risulta essere una forma malsana di coercizione, sarebbe che “deux moi commencent à se combattre en lui, un moi ‘mou’ et un moi ‘héroïque’”³³, un lato più debole e timoroso e uno più duro che, sprezzante, gli rimprovererebbe la fragilità. Nessuno di questi due lati lo rappresenta però autenticamente e la sua personalità risulterebbe così mistificata. Unica via di fuga a

³¹ Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, op. cit., p. 113.

³² Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op. cit., pp. 25-35.

³³ Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, op. cit., p. 28.

questa situazione sarebbe stata per lui allora la scelta di cominciare a scrivere per potersi creare un universo su misura. Ma questo universo risulterà, e su ciò si ritornerà in seguito, abitato talvolta da personaggi che si relazionano con dei “doppi” più o meno complementari: così la dinamica dello sdoppiamento ritornerebbe anche nell’universo di finzione creato da Vian. Egli inoltre pare creare anche dei doppi di se stesso e in tal senso Vernon Sullivan per le pseudo traduzioni e il “Menteur” per le cronache pubblicate su *Les Temps Modernes* sono piuttosto significativi. Secondo Rybalka la conseguenza principale e più immediata dell’esistenza della doppia personalità vianesca sarebbe il gusto del nostro autore per il travestimento. Che questa dinamica sia poi da identificare come conseguenza di un’alienazione dovuta a un particolare contesto familiare infantile resta un’ipotesi, ma innegabile è il fatto che Vian ricorra molto spesso all’utilizzo di maschere. Non del tutto evidente è però se il fatto di indossare una maschera sia frutto di dinamiche interne all’autore, come pare suggerire Rybalka, o piuttosto conseguenza di stimoli provenienti dall’esterno. Questa seconda ipotesi, seppur meno suggestiva, mi pare personalmente più convincente. Del resto, come si già notato, la figura di Sullivan esercita spesso un certo magnetismo nei confronti di interpretazioni affascinanti ma non sempre filologicamente fondate. Lo stesso Marc Lapprand, lucidissimo esegeta vianesco, si lascia tentare quando sostiene, sulla base dell’esempio del testo della canzone *L’Âme slave* (del 1954), nella quale Vian spiega ironicamente come a forza di essere stato scambiato per un russo lo sia ormai effettivamente diventato, che il nome d’origine slava del nostro autore “déterminera également chez l’intéressé un sentiment d’être ‘l’autre’ qui culminera au moment du scandale occasionné par le sulfureux *J’irai cracher sur vos tombes*, dont le héros – un ‘autre’, lui aussi – est un ‘nègre blanc’”³⁴. Ma la maschera che Vian indossa nella canzone nasce in realtà dalla semplice volontà di rispondere in un classico stile umoristico a quanti, in quel medesimo anno di guerra fredda, lo stanno attaccando oltre che per la sua produzione oltraggiosa anche per la sua presunta origine russa.

Tra le forme di travestimento adottate da Vian e individuate da Rybalka, uno spazio fondamentale è ricoperto dagli anagrammi e dagli pseudonimi: nell’arco di tutta la produzione vianesca se ne possono riscontrare ben ventisette, dal già citato Bison Ravi a Brisavion fino a Baron Visi, da Hugo Hacebuisson a Vernon Sullivan. Si è già però

³⁴ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, op. cit., p. XI.

constatato anche come tale pratica, accanto ad eventuali dinamiche psichiche di Vian, rifletta da un lato l'ammirazione per Rabelais, illustre precursore quanto all'uso di pseudonimi, dall'altro una manipolazione ludica del linguaggio che si è visto essere uno dei caratteri fondanti dello stile del nostro autore. Altra forma di travestimento adottata da Vian sarebbe quella maschera di "Menteur" che indossa nelle cronache destinate a *Les Temps Modernes*. Secondo Rybalka si tratterebbe per il nostro autore, vulnerabile ai giudizi degli altri, di una scelta volta ad assumere un atteggiamento difensivo nei confronti dei tentativi di intrusione provenienti dall'esterno in un suo potenziale "io" autentico; in ogni caso si noterà come la scelta del nostro autore di porsi come ciarlatano gli permetta di potersi esprimere con una certa libertà e di poter mantenere il suo tipico stile ludico anche nelle pagine di una rivista "engagée" dalla spiccata vocazione filosofica e sociologica. Il travestimento inoltre, nota sempre Rybalka, torna nei romanzi di Sullivan e in particolare in *Elles se rendent pas compte* in cui i due protagonisti, inizialmente per gioco, poi per necessità legate alla propria indagine, si vestono da donna. Torna poi anche in *J'irai cracher sur vos tombes* con Lee, bianco dal sangue nero, come torna in *Les morts ont tous la même peau* con Dan Parker, benché questi si scoprirà in realtà essere un vero bianco. Infine Vernon Sullivan stesso, come spiega Vian nell'introduzione della sua prima pseudo traduzione, è un bianco dal sangue nero. Ancora una volta dunque, secondo Rybalka, la figura di Vernon Sullivan e i suoi romanzi sarebbero fonti di importanti spunti per un approfondimento della problematica dimensione psichica di Vian. In ciò risiederebbe quindi il principale interesse dell'opera di Sullivan.

Ma il principale interesse della produzione di Sullivan, e di conseguenza della figura dell'*alter ego* vianesco, potrebbe anche risiedere in quella esplicita componente erotica che la caratterizza. E in questo senso ci si potrebbe chiedere se Sullivan sia effettivamente quel "pornographe" o quel "priape déchaîné"³⁵ che la stampa, dopo averne letto i romanzi, lo accusa di essere. In tal senso, poi, potrebbe essere interessante soffermarsi su quell'idea piuttosto stereotipata di un Sullivan come maschera dietro cui Vian si nasconderebbe per poter dar sfogo alle proprie pulsioni represses. A tal proposito scrive Pestureau, parlando di ciò che alcuni personaggi sullivaneschi incarnerebbero:

³⁵ Vian, *Les morts ont tous la même peau*, op. cit., p. 824.

Plus profondément, dans le conscient et l'inconscient de l'auteur, un sexisme certain, une soif de séduction, un rêve de domination sensuelle et de puissance sexuelle après une jeunesse très chaste.³⁶

Ritengo tuttavia che, pur presentando certamente i romanzi di Sullivan un erotismo che non solo è poco velato ma che è anche elemento fondante della narrazione, Vian non abbia dovuto attendere la possibilità di nascondersi dietro a uno pseudonimo per poter lasciar trasparire apertamente l'importanza che ai suoi occhi hanno la seduzione, i bisogni profondi del corpo e una dimensione erotica vissuta liberamente. Ciò è dimostrato dalla presenza, anche nella sua opera firmata Boris Vian, di diverse scene caratterizzate da un erotismo più o meno esplicito. Si pensi per esempio alla scena de *L'Écume des jours* in cui Chloé, Isis e Alise si stanno preparando per il matrimonio³⁷: Chloé viene mostrata nell'atto di infilarsi le calze e le scarpe, "Pour tout le reste, elle était nue". E poi si constata: "Il faisait chaud dans la pièce pleine de vapeur et le dos d'Alise était si appétissant que Chloé la caressa doucement". Infine Chloé afferma "Vous êtes belles toutes les deux, dit Chloé. C'est dommage que vous ne puissiez pas venir comme ça, j'aurais aimé que vous restiez avec vos bas et vos souliers seulement", e poi "Elle mit un petit soutien-gorge de Cellophane et une culotte de satin blanc que ses formes fermes faisaient bomber gentiment par-derrière". Oppure si pensi nel medesimo romanzo alla scena³⁸ in cui Alise, in visita a Colin, si sfila il vestito: "Il faisait très clair dans la pièce et Colin voyait Alise tout entière. Ses seins paraissaient prêts à s'envoler et les longs muscles des ses jambes déliées, à toucher, étaient fermes et chauds". Ne *L'Automne à Pékin* poi oltre all'atto santo di Claude Léon, che si accoppia con la splendida Lavande ogni volta che un pellegrino giunge in visita, troviamo per esempio la sensuale archeologa Cuivre che lavora a torso nudo: "Elle avait les yeux et les cheveux noir et sa peau était d'une curieuse couleur d'ocre foncé. Les pointes des seins, presque violettes, se dressaient aiguës, au devant de deux globes polis et durs". Poco dopo Cuivre si cambia sfilandosi la gonna e si scopre che "sous sa jupe, Cuivre ne mettait rien. Il n'y avait effectivement besoin de rien"³⁹. Anche ne *L'Arrache-cœur* troviamo diverse scene dalla componente erotica piuttosto manifesta: Jacquemort a più riprese si intrattiene con le giovani popolane Culblanc e Nèzrouge praticando, ora nei

³⁶ G. Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Vian*, Parigi, Christian Bourgois Éditeur, 1985, p. 28.

³⁷ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., pp. 388-389.

³⁸ *Ibid.*, p.475.

³⁹ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 605.

cespugli, ora in camera da letto, quella attività che viene chiamata in codice psicanalisi; il fabbro del paese invece si accoppia con quell'androide che ha creato a immagine e somiglianza di Clémentine, la quale a distanza, stesa ansimante sul tavolo della propria sala da pranzo, gode dell'amplesso. Alla luce di ciò si può affermare che la pulsione sessuale, pur presentata attraverso un erotismo certamente ben più delicato rispetto a quelle di Sullivan, emerge già nell'immaginifico universo di Vian e che pertanto la dimensione erotica non sia esclusiva del suo *alter ego*.

Una volta chiarito questo aspetto, resta da stabilire se l'opera di Sullivan sia, come sostengono i giornalisti dell'epoca, quella di un pornografo: Vian, come si è visto nel precedente capitolo, nella conferenza *Utilité d'une littérature érotique* tenta da un lato di illustrare quali possano essere i molteplici benefici di una simile letteratura, dall'altro di allontanare da sé ogni possibile accostamento a tale realtà trincerandosi dietro alla paradossale conclusione che non esista una letteratura erotica se non "dans l'esprit de l'érotomane". Tuttavia, come si è visto, è proprio lui a spiegare nella parte iniziale del proprio intervento come tra i mezzi che lo scrittore ha a disposizione per poter far breccia nel proprio lettore, quello più efficace sia il suscitare in questi un'emozione di tipo fisico; ed è ancora lui a notare come esista di conseguenza da parte dell'autore una parte di calcolo, volta a ottenere l'asservimento del proprio lettore facendo leva sui suoi desideri. Pare piuttosto evidente come Sullivan sfrutti tale dinamica e così, pur accantonando le stroncature dei puritani critici dell'epoca nei confronti dell'opera del nostro autore, si può concordare con Rybalka quando afferma che "Sullivan est un pornographe au sens habituel"⁴⁰. Sullivan adotta infatti generalmente nell'elaborazione della componente erotica dei suoi romanzi una sapiente tecnica volta a scongiurare quel rischio di ripetizione, principale avversario dell'ottenimento di un efficace effetto sul lettore, che si è visto invece caratterizzare l'opera di Sade. Considerando per esempio *J'irai cracher sur vos tombes*, è evidente come Sullivan ricorra sapientemente a tutto un campionario di scene erotiche il cui successo è assicurato dalla varietà di ambientazioni (dalle scene bucoliche al fiume in cui Lee è circondato da audaci ninfe alle dissolute feste casalinghe, dagli eleganti ambienti di casa Asquith e alle intime camere delle sorelle), oltre che dalla varietà delle pratiche illustrate e dal ritmo serrato con cui vengono presentate. Accanto però a questa dominante sapiente manipolazione del

⁴⁰ Rybalka, Boris Vian. *Essai d'interprétation et de documentation*, op. cit., p. 108.

materiale erotico, nel finale del romanzo Sullivan scandalizza il lettore attraverso la presentazione di sadici episodi che di erotico han ben poco e che suscitano piuttosto orrore: da casi di pedofilia a ripugnanti amputazioni e violenze. Si riscontra così un rivoltante eccesso e una sovrabbondanza di dettagli, oltre che a una certa ridondanza, in particolare nel corso della vendetta consumata da Lee a spese delle due sorelle Asquith, che può ricordare alcuni passaggi dell'opera di Sade o Lautréamont (emblematico caso, quest'ultimo, di un autore che adotta uno pseudonimo e che scrive con un doppio nome). Così se nella parte iniziale il romanzo presenta un materiale erotico sapientemente elaborato, nel prosieguo della narrazione questo materiale lascia spazio a un orrido sadismo.

Quanto qui analizzato non vuole condurre alla conclusione che l'interesse dell'opera di Sullivan si esaurisca nella sua dimensione scabrosa: altri importanti aspetti infatti la caratterizzano. Ritengo tuttavia necessario riconoscere come uno dei suoi principali ingredienti sia quello di un calcolato ricorso ad un esplicito materiale erotico che, in base all'uso sapiente che ne fa l'autore, riesce a coinvolgere o sconvolgere il lettore.

Un altro punto di vista all'interno del dibattito su quale sia il maggiore interesse presentato dalla produzione di Sullivan, e di conseguenza della figura dell'*alter ego* vianesco, è quello che è stato espresso da Marc Lapprand in *Boris Vian la vie contre : biographie critique*⁴¹. Il critico sostiene che il maggiore interesse di questa produzione sia legato al carattere di "pseudo-traductions" dei romanzi sullivaneschi. È noto come Boris Vian abbia svolto, tra le molteplici attività che lo hanno visto impegnato, anche quella di traduttore. Tra il 1947 e il 1951 il nostro autore, dopo la pubblicazione dei primi due romanzi firmati sotto pseudonimo, parallelamente alla stesura dei successivi romanzi sullivaneschi e di quelli firmati Vian, traduce anche cinque polizieschi americani. L'attività di traduttore è dunque successiva a quella di pseudo traduttore e così Vernon Sullivan avrebbe in qualche modo generato il traduttore Vian. Lapprand approfondisce questa dinamica, constatando come Vian nel tradurre si prenda in alcuni casi delle libertà normalmente non concesse da tale attività, facendo tra l'altro emergere anche il proprio caratteristico umorismo: pur restando fedele al testo originale il nostro autore non esita infatti a intervenire qua e là con anafore, con scelte lessicali piuttosto libere, talvolta con la creazione di neologismi e con cambiamenti inerenti

⁴¹ Cfr. Lapprand, *Boris Vian la vie contre: biographie critique*, op.cit., pp. 103-121.

all'organizzazione della frase. Così nel testo Vian lascerebbe delle firme a sottolineare il proprio intervento: ciò accade anche nei romanzi di Sullivan, già nei primi due e poi in modo particolarmente disinvolto a partire da *Et on tuera tous les affreux*, quando ormai la vera identità di Sullivan è nota al pubblico. Questi romanzi sono però, come si è detto, delle “pseudo-traductions”. Ricorrendo alla terminologia di Genette, Lapprand spiega come essendo l'ipotesto di queste pseudo traduzioni ludiche evidentemente immaginario, esse siano dei “pastiches imaginaires”. La loro dimensione di pastiche si manifesterebbe tramite due modalità: la prima sarebbe il ricorso ad una serie di strategie volte a rafforzare la credibilità della presenza effettiva di un ipotesto americano e di un più o meno abile traduttore: diversi così sono, come si è già visto, i calchi e i prestiti: così in *J'irai cracher sur vos tombes* Lee compone un blues “sur la guitar”, le giovani amiche chiedono a Lee “Vous me le ferez?” sulla base dell'americano “Will you do it to me?”, inoltre si incontrano diversi prestiti come: “block”, “bobby-soxer”, “drugstore”, “jive” e “grapefruit”; in *Les morts ont tous la même peau* invece troviamo Sally che si presenta con un “Je suis Sally” o l'adattamento francese “Seigneur tout-puissant!” dall'americano “God almighty!”. Una seconda modalità sarebbe invece l'inserimento all'interno della narrazione di riferimenti autobiografici: in tal senso significativi il passaggio di *Les morts ont tous la même peau* in cui Lee, discutendo con Lou, difende, alla stregua di Vian, loro grande ammiratore, i jazzisti neri:

- Toute la musique américaine est sortie d'eux, assurai-je. - Je ne crois pas. Tous les grands orchestres de danse sont blancs. – Certainement, les blancs sont bien mieux placés pour exploiter les découvertes des Noirs – Je ne crois pas que vous ayez raison. Tous les grands compositeurs sont blancs. – Duke Ellington, par exemple.⁴²

Significativo anche quanto Hansen, il gestore della libreria a cui subentra Lee, afferma a inizio romanzo riguardo ai propri progetti di ritirarsi per scrivere:

Des best-sellers, quoi! Et puis des romans extrêmement audacieux et originaux. C'est facile d'être audacieux et originaux. C'est facile d'être audacieux dans ce pays ; il n'y a qu'à dire ce que tout le monde peut voir en s'en donnant la peine.⁴³

A ciò segue la seguente riflessione di Lee:

C'était un chic type. J'étais ennuyé pour lui de cette histoire de best-sellers ; on n'écrit pas un best-seller comme ça, même avec de l'argent. Il avait peut-être du talent. Je l'espérais pour lui.⁴⁴

⁴² Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, op. cit., p. 292.

⁴³ *Ibid.*, p. 245.

Dopo l'ammissione pubblica della reale identità di Sullivan, Vian può tuttavia abbandonare ogni tentativo di persuasione nei confronti del lettore riguardo alla presenza di un ipotesto tradotto. Così può finalmente dar libero corso alla propria fantasia giocando anche con il proprio presunto ruolo di traduttore: in *Et on tuera tous les affreux* interviene allora in quella che è segnalata come una "Note du traducteur", a proposito dei "chiens de chasse à l'escargot" che presenta nel testo, sostenendo che si tratti di un "Jeu de mots qui n'existe pas en américain et qui n'est pas drôle en français"⁴⁵.

Si potrebbe poi anche sostenere che il principale interesse della produzione di Sullivan, e di conseguenza della figura dell'*alter ego* vianesco, risieda in quella tematica della discriminazione razziale e dell'esclusione sociale che i suoi due primi romanzi affrontano. Con un passo ulteriore si potrebbe addirittura vedere un Vian "engagé" celarsi dietro alla maschera di Sullivan. Ci si propone ora dunque di approfondire tale possibilità, che ha avuto anche un discreto successo nella critica e che è stata uno dei principali fattori su cui si è fatto leva al fine di riabilitare quella produzione di Sullivan, la cui reputazione, dopo lo scandalo che ha generato, è stata compromessa.

In tal senso c'è chi per esempio ha sostenuto che "le thème central de *J'irai cracher sur vos tombes*, c'est bien le lynchage du minoritaire"⁴⁶, ma per quanto certamente la problematica razziale sia presente fin dall'introduzione del romanzo, nella quale viene presentata la condizione che il suo immaginario autore Sullivan condivide con il protagonista Lee, ossia il fatto di essere un bianco dal sangue nero in un'America intollerante, e nonostante Vian mostri anche altrove, come si vedrà in seguito, di tenere sinceramente a cuore la condizione degli afroamericani, si può davvero affermare che il tema del romanzo sia il linciaggio del minoritario allorché questo minoritario linciato mostra di essere, dopo essersi dedicato a numerose avventure erotiche descritte, come si è visto, con abile dovizia di particolari, un sadico persecutore di due innocenti ragazze?

Al di là di queste supposizioni legate ai reali intenti della produzione di Sullivan, è doveroso notare come Vian mostri una sincera attenzione per la questione della condizione degli afroamericani. Le maggiori testimonianze in tal senso ci giungono

⁴⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁵ B. Vian, *Et on tuera tous les affreux*, in *Œuvres romanesques complètes*, t.2, op. cit., p. 118.

⁴⁶ M. Rybalka, *Boris Vian et Vernon Sullivan*, in *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, t.2. Atti del convegno Boris Vian, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977, p. 341.

dalla sua attività di critico musicale per la rivista *Jazz-hot*, con cui collabora per una decina di anni a partire proprio dall'estate del 1946, periodo della stesura del primo romanzo di Sullivan. Vian, come si è già accennato, è un amante di quel jazz che pratica con successo con l'Orchestre Abadie-Vian. La sua passione per questo genere musicale, che ha modo di esprimere dopo la Liberazione esibendosi con la sua formazione per i soldati americani stanziati in Francia e poi, nonostante i problemi di salute, nei locali di Saint-Germain-des-Prés, è un fondamentale mezzo attraverso cui il nostro autore può entrare in contatto con la cultura americana e con la condizione discriminatoria che gli afroamericani subiscono. Ma il jazz in Francia è un genere ancora poco conosciuto e porta con sé un insieme di pregiudizi borghesi anche di stampo razzista, che il nostro autore, non-conformista per eccellenza, combatte con competenza attraverso i propri articoli in cui difende, alla stregua di quello che come si è visto poco più in alto Lee fa in *J'irai cracher sur vos tombes*, le origini nere di tale musica. Fondamentale sarà così il suo apporto per far conoscere in Francia alcuni celebri musicisti quali Miles Davis e Duke Ellington, che conosce personalmente e per cui nutre un'ammirazione così forte che uno dei suoi più affascinanti personaggi, Chloé de *L'Écume des jours* nasce proprio dall'omonima canzone del celebre jazzista, tant'è che Colin, quando la conoscerà, le chiederà: “Êtes-vous arrangée par Duke Ellington?”⁴⁷

Oltre che dall'attività di critico musicale, l'attenzione che Vian mostra nei riguardi della condizione degli afroamericani emerge anche dalla sua cronaca destinata a *Les Temps Modernes*, ma rifiutata dalla redazione, *Impressions d'Amérique*: il nostro autore l'aveva stesa nel giugno del 1946 destinandola al numero speciale della rivista dedicato agli Stati Uniti che sarebbe uscito nel settembre dello stesso anno. La collaborazione con la rivista era cominciata poco tempo prima: nei primi mesi del 1946 il nostro autore aveva conosciuto prima Simone de Beauvoir, tramite Queneau che le aveva parlato entusiasticamente di *Vercoquin et le plancton*, e poco dopo Sartre. Vian aveva cominciato così a frequentare con la moglie la coppia di scrittori e presto i quattro diventano amici. In maggio Sartre invita il nostro autore a una riunione della redazione di *Les Temps Modernes*, Vian propone un proprio scritto che, apprezzato dal padre dell'esistenzialismo, diventerà la prima di quelle cinque “Chroniques du Menteur” pubblicate dalla rivista. Tornando tuttavia alla cronaca rifiutata *Impressions*

⁴⁷ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p.371.

d'Amérique, si può notare come questa fornisca un ritratto di quella New York in cui Vian non è mai stato, attraverso il classico umorismo vianesco e una caustica componente satirica che colpisce le contraddizioni degli Stati Uniti oltre che, in un passaggio, André Breton, il quale a forza di restare in America è diventato un nero. “Pour ne pas aborder les États-Unis avec du préjugé, j’y suis arrivé en sous-marin”⁴⁸, spiega Vian, che poi procede a una visita della città che permette, oltre che di descrivere strampalate e paradossali attività, di presentare alcuni elementi riguardo alla problematica situazione della popolazione nera. Così “On rencontre pas mal de voiture à ânes poussées par des nègres”⁴⁹, constata. E ancora: “Nous avons attendu toute la matinée devant la porte de l’hôtel, en espérant voir lyncher un nègre, mais les New-Yorkais sont décidément amorphes. Il paraît que dans le Nevada, on trouve encore des durs. Nous tâcherons d’y passer”⁵⁰. Al di là del fatto che questa cronaca sia stata rifiutata dalla redazione di *Les Temps Modernes*, probabilmente anche per la caricatura di quel Breton che Sartre aveva incontrato poco tempo prima, nel corso del viaggio che aveva fatto nel 1945 negli Stati Uniti come rappresentante di *Combat*, è interessante però notare come Vian sia in qualche modo allineato ad un clima che si respira nella redazione della rivista del padre dell’esistenzialismo, il quale da un lato promuove un numero speciale sugli Stati Uniti, che ben conosce e che lo interessano, dall’altro scrive in quello stesso periodo *La Putain respectueuse*, pièce che denuncia le ingiustizie di stampo razziale cui si assiste nel paese. Nonostante ciò è difficile poter parlare di *engagement* da parte di Vian, il quale per quanto si mostri sensibile alle problematiche razziali, conosce la situazione solo indirettamente, attraverso il mondo del jazz e quei romanzi americani che ha potuto leggere sul tema, cadendo così talvolta nello stereotipo.

Tornando ora ai primi due romanzi di Sullivan si è notato come questi siano costruiti attorno al motivo del bianco dal sangue nero. Ma questo, oltre a essere il caso di Lee e potenzialmente di Dan, è anche quello dell’autore stesso Vernon Sullivan, che, scopriamo nell’introduzione di *J’irai cracher sur vos tombes*, “se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc”⁵¹. Questo tema si legherebbe secondo Rybalka⁵²

⁴⁸ B. Vian, *Impressions d’Amérique*, in *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., p. 1054.

⁴⁹ *Ivi*, p.1055.

⁵⁰ *Ivi*, p.1058.

⁵¹ Vian, *J’irai cracher sur vos tombes*, op. cit., p. 241.

⁵² Rybalka, *Boris Vian. Essai d’interprétation et de documentation*, op. cit., p. 103.

oltre che a una abbondante letteratura che nei medesimi anni è prodotta sul tema del “white negro”, ad alcuni articoli tra cui quello pubblicato dalla rivista *Collier's* nell'agosto del 1946 dal titolo “Who is a Negro?” sui milioni di neri che “have crossed the color line”. Così, alla stregua di Sullivan, Lee è uno di quelli che hanno “passato la linea” e può così confondersi tra quegli odiati bianchi che gli hanno ucciso, linciandolo, il fratello minore. Egli ha anche un altro fratello, l'umile Tom, che di fronte alle ingiustizie subite, diversamente da Lee, soffre in silenzio senza mai rivoltarsi e mantiene una profonda fede in un futuro ristabilimento divino della giustizia. La figura di Tom, chiaramente ricalcata sull'omonimo personaggio di Harriet Beecher Stowe, ben può rientrare in quella serie di stereotipi che, come si notava più in alto, depotenziano la credibilità e la forza dell'eventuale denuncia di Vian. Stesso discorso si potrebbe fare riguardo alla presentazione stereotipata in *Les morts ont tous la même peau* di quella sensualità esotica e di quella carica sessuale a tratti bestiale che sprigionano nel romanzo le donne afroamericane. Certamente accanto a questi stereotipi Sullivan presenta anche riferimenti a reali problematiche di stampo razziale: le violenze e i già citati linciaggi, lo sfruttamento da parte delle classi agiate bianche della popolazione afroamericana, il disprezzo mostrato in generale nei confronti di tutto ciò che ha a che fare con i neri, i sabotaggi nei confronti del loro voto, la povertà e il disagio vissuto nel quartiere di Harlem. Ma questi riferimenti finiscono per smarrirsi nel ritmo serrato della narrazione e vanno a costituire soltanto uno sfumato sfondo delle vicende dei protagonisti, non presentando così una forza tale da permettergli di trasformarsi in elementi costitutivi di una convinta e convincente denuncia. In questo senso anche alcune analisi⁵³ nate nell'ambito dei “Cultural Studies” tendono oggi a sottolineare una certa miopia culturale di Vernon Sullivan, che pur probabilmente animato da intenti progressisti, resterebbe comunque un bianco che si arroga il diritto di parlare per un nero. Ma soprattutto a mio avviso ciò che contrasta l'efficacia di un'eventuale volontà di denuncia delle violenze e ingiustizie subite dalla popolazione afroamericana, è la personalità di personaggi come Lee Anderson, che pur muovendo dalla lecita esigenza di ottenere giustizia, la ricercano finendo per incarnare il peggior tipo di violenza, mostrando un istinto bestiale che paradossalmente potrebbe finire per nutrire nel lettore quei pregiudizi di carattere razziale che si vorrebbero combattere. Non è un caso dunque

⁵³ Cfr. R. Schoolcraft, *Vian, Sullivan: bon chic, mauvais genres*, in *Boris Vian*, Europe, n° 967-968, 2009, p.61.

se già all'epoca del romanzo c'è chi, come lo scrittore martinicano Joseph Zobel, che verrà per questo attaccato da Vian nella postfazione di *Les morts ont tous la même peau*, afferma che *J'irai cracher sur vos tombes* non è “ni un roman nègre, ni un roman américain [...] Il y a mensonge, supercherie, démagogie”⁵⁴.

Tra le ipotesi riguardo all'interesse che abbia spinto Vian a creare Vernon Sullivan e i suoi romanzi c'è anche quella di Arnaud⁵⁵, secondo cui il nostro autore, da grande appassionato della migliore letteratura americana qual è, abbia voluto dimostrare con i propri romanzi sotto pseudonimo come il pubblico, sempre più abituando a opere di scarsa qualità ma ben pubblicizzate e alla moda, si accontenti di una produzione di poco valore. Per quanto tale ipotesi provenga da un importante critico vianesco e per quanto sia certamente volta a nobilitare il progetto romanzesco di Sullivan, mi sembra tuttavia lecito scartarla: quale sarebbe infatti l'interesse del nostro autore nel contestare una produzione di scarsa qualità attraverso dei romanzi che finirebbero per alimentarla?

Altrettanto suggestiva ma poco verosimile l'ipotesi che la creazione di Sullivan da parte di Vian sia “une réaction de dépit, dans un fantasme de vengeance envers le monde ingrat des belles-lettres dont il se sentit rejeté”⁵⁶: per quanto, come si è visto, Vian sia rimasto certamente deluso dalla mancata assegnazione del “Prix de la Pléiade”, bisogna notare come i suoi primi romanzi non siano ancora usciti quando comincia a lavorare a *J'irai cracher sur vos tombes*. Certo, la sua produzione firmata Vian riscuoterà scarso successo, ma pare sensato pensare che Vian, quell'estate del 1946, sia ottimista riguardo al proprio futuro di scrittore e non si senta certo in lotta con l'intelligenza letteraria, visto che si appresta a pubblicare presso Gallimard *Vercoquin et le Plancton* e poi *L'Écume des jours*, suoi due primi romanzi.

Alla luce di quanto fin qui analizzato, resta ora in conclusione da definire quale si ritenga qui essere la dinamica dominante e il significato del progetto Sullivan. Per farlo si partirà da un'osservazione di carattere biografico: si è già presentato, nel corso della parte I, il lavoro di ingegnere che Vian svolge con poco entusiasmo all'Afnor; l'insofferenza nei confronti di tale attività porta Boris a lasciare il lavoro a inizio 1946. Tramite l'amico Claude Léon, il nostro autore trova presto un nuovo impiego presso “L'Office du papièr”; qui gode di una migliore remunerazione ma la nuova attività non

⁵⁴ Vian, *Les morts ont tous la même peau*, op. cit., p. 1261.

⁵⁵ Cfr. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op.cit., p. 154.

⁵⁶ Costes, *Approche psychanalytique de l'œuvre de Boris Vian et de la “patalittérature”*, op. cit., p. 229.

è certamente più stimolante della precedente. Il fatto che poi nel 1947 verrà licenziato, lascia presupporre che egli non vi si spenda con particolare energia, visto anche che parallelamente sta lavorando ai propri primi romanzi. È noto infatti quale sia l'ambizione del nostro autore: diventare scrittore e poter vivere dei propri romanzi. Si è già ridimensionata l'ipotesi che il mancato ottenimento del "Prix de la Pléiade" abbia depresso fortemente le aspirazioni del nostro autore, ma è anche vero che Vian si trova a dover rinunciare a quel ricco premio che probabilmente molto utile gli sarebbe stato per potersi sbarazzare del proprio indigesto lavoro. Si può dunque ipotizzare che ci sia anche un importante movente economico alla base della scelta di scrivere quel *best-seller* che in effetti si dimostrerà dal punto di vista dei ricavi un grandissimo successo. Mi pare dunque che il modo migliore per definire la dinamica dominante e il significato del progetto Sullivan sia quello di far ricorso a quelle parole che lo stesso Vian utilizza, nella prefazione a *J'irai cracher sur vos tombes*, per descriverla: quanto all'attività letteraria di Sullivan si tratta di "exploiter sans vergogne une formule qui a fait ses preuves"⁵⁷ e quanto alla sua finalità si tratta di "une façon comme une autre de vendre sa salade"⁵⁸. Certo, un tale giudizio porta a un ridimensionamento notevole dell'importanza di questa produzione, cui del resto, come si è visto, lo stesso Vian attribuisce uno scarso valore letterario. Ritengo dunque che il maggiore interesse insito nell'opera di Sullivan sia quello della strategia editoriale che lo regge nella sua interezza; utilizzando un'espressione di Rybalka si potrebbe dire che a fini editoriali "Vian essaie de se mettre dans la peau de n'importe qui et de traduire les désirs d'une époque"⁵⁹; così con i suoi romanzi ispirati ai thriller americani, Sullivan, accantonando momentaneamente quel non-conformismo che caratterizza Vian, decide di inserirsi nel discorso dominante per poter soddisfare l'orizzonte d'attesa di un pubblico da cui dipende la propria possibilità di vivere del mestiere di scrittore. Non ci si stupirà dunque dell'abile ricorso alle componenti erotiche e scandalose cui assistiamo. Che poi Vian, dopo aver stabilito una strategia editoriale ben chiara, sfrutti i romanzi di Sullivan anche per affrontare tematiche che gli stanno a cuore quale il razzismo, l'eroticismo o per cimentarsi ludicamente con l'attività di traduttore che di lì a poco lo vedrà impegnato, è

⁵⁷ Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, op. cit., p. 242.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Rybalka, *Boris Vian et Vernon Sullivan*, op. cit., p. 348.

ben chiaro; ma ritengo che tutto ciò passi in secondo piano rispetto a quello che è il suo fine principale: produrre un *best-seller*.

Questo capitolo ha permesso di interrogarsi su quale sia il principale interesse della produzione di Sullivan, e di conseguenza della figura dell'*alter ego* vianesco, con l'intento di poterne cogliere il significato più profondo. Sono state passate quindi in rassegna varie possibilità: quella che l'opera di Sullivan sia una fonte di elementi utili a condurre un'eventuale indagine sulla personalità del nostro autore; quella che l'opera di Sullivan abbia nella componente erotica o nel carattere di "pseudo-translation" che presenta il principale interesse; quella che l'opera di Sullivan, affrontando le tematiche della discriminazione razziale e dell'esclusione sociale, possa essere considerata un'opera *engagé* e di denuncia. Alla luce di tale analisi si è giunti alla conclusione che il maggiore interesse insito nell'opera di Sullivan sia quello della strategia editoriale che la regge, strategia volta a produrre un *best-seller*: accanto a questa sono poi certamente rilevabili altri intriganti aspetti che gli sarebbero tuttavia subordinati.

Dopo aver approfondito il significato della produzione sullivanesca resta ora da affrontare la questione di quella che, a un primo sguardo, potrebbe apparire come una convivenza di due universi paradossalmente opposti nella produzioni del nostro autore: un universo poetico, immaginifico e umoristico nell'opera firmata Vian e un universo infernale, trasgressivo e violento in quella firmata Sullivan.

CAPITOLO 3

BORIS VIAN E VERNON SULLIVAN: DUE PRODUZIONI ANTITETICHE?

Nel corso della prima parte, approfondendo la componente comica che caratterizza l'opera di Boris Vian, ci si è soffermati su quell'universo che, grazie all'umorismo, il nostro autore costruisce. Questo universo, specialmente nelle opere del periodo giovanile, pur essendo caratterizzato da *leitmotiv* ricorrenti quali l'usura e la morte, si è visto essere nel suo complesso luminoso; esso è caratterizzato infatti da una preponderante componente ludica e da un'immaginazione travolgente, realtà che, assieme a delle estemporanee note poetiche, concorrono a dar vita ad un caratteristico clima. Dopo *Vercoquin et le plancton*, nel 1946 il nostro autore dà alla luce *L'Écume des jours* e poi *L'Automne à Pékin* che di questo clima sono significativi rappresentanti. Tuttavia lo stesso anno il nostro autore lavora anche al progetto romanzesco di Vernon Sullivan, il quale, come si è visto, presenta al contrario un universo torbido caratterizzato da un erotismo manifesto, da una violenza ricorrente e a tratti sadica, da una società cinica con cui i protagonisti devono confrontarsi o che concorrono ad alimentare.

Si è già accennato al fatto che, a un primo sguardo, questa duplice contemporanea produzione potrebbe apparire come depositaria di due universi a tal punto antitetici e paradossalmente opposti da rendere difficile credere che possano essere opera del medesimo autore. Così, dopo aver analizzato il caso Vernon Sullivan e cercato di individuarne le dinamiche caratterizzanti, si ritiene ora importante procedere a un'analisi che permetta di comprendere se l'opera di Vian e quella del suo *alter ego* siano effettivamente caratterizzate da una netta opposizione, o se, al di sotto di un'apparente incompatibilità di due esperienze letterarie pur certamente molto lontane, si celino anche dei punti di contatto che possano ridurre quella distanza che pare caratterizzarle.

Nel corso del precedente capitolo ci si è già soffermati su quella componente erotica che si è vista caratterizzare sia l'opera di Vian, per quanto sia presente qui in maniera

più soffusa, sia l'opera di Sullivan; ciò ha permesso di stabilire un primo punto di contatto tra le due produzioni, rilevando un comune interesse nei riguardi di tale materia e una comune abilità nel trattarla. Un ulteriore punto di contatto potrebbe poi essere quell'interesse manifestato da entrambe le produzioni, seppur espresso attraverso modalità ben differenti, nei confronti di alcune problematiche di carattere sociologico: se Sullivan affronta la questione del razzismo e della discriminazione negli Stati Uniti, Vian tratta il tema dello sfruttamento dei lavoratori e la subordinazione forzata a varie forme di potere che limitano la libertà individuale. Ma se questi elementi possono concorrere a ridurre la notevole distanza che sembra separare le produzioni di Vian e del suo *alter ego*, non possono certo risolvere quella apparente antinomia che pare reggere i loro universi, vale a dire quello luminoso e immaginifico di Vian e quello torbido e violento di Sullivan.

Quello che potrebbe essere un elemento significativo su cui soffermarsi nell'intento di ridimensionare quell'apparente incolmabile distanza che caratterizza le due produzioni, è quella componente di violenza e di orrore che caratterizza l'universo di Sullivan, componente che spesso determina nel lettore una sensazione di disagio e di angoscia. Questa potrebbe costituire certamente l'aspetto principale che determina quello scarto che si viene a creare tra le due produzioni del nostro autore, le quali mostrano da una parte brutalità con Sullivan, dall'altra vivacità con Vian. Ma qualora ci si soffermi con maggiore attenzione su alcuni passaggi dell'opera di Vian, i quali come si vedrà sono in realtà, seppur mimetizzati, piuttosto numerosi, ci si renderà conto di come al di sotto del gaio clima che si respira, anche in questa produzione si possano riscontrare elementi di manifesta violenza o elementi che suscitano orrore o angoscia. Questi sono spesso presentati all'interno di situazioni che per via della loro componente immaginifica finiscono per depotenziarne l'effetto, ma laddove vengano isolati, come ci si propone qui di fare, è possibile notare come la brutalità di Sullivan sia in fin dei conti riscontrabile anche in Vian. Certo, gli universi del nostro autore e del suo *alter ego*, come è stato notato, “diffèrent l'un de l'autre aussi quant au degré de ‘fermeture’”⁶⁰, e così se la società che presenta Sullivan potrebbe essere tranquillamente la nostra, in quanto fondata su leggi che riconosciamo, e di conseguenza presentare situazioni che possono traumatizzare il lettore, quella di Vian al contrario, fondandosi su principi che

⁶⁰ Birgander, *Boris Vian romancier: étude de techniques narratives*, op. cit., p. 196.

al lettore paiono bizzarri, risulta essere inserita in un universo autosufficiente che, seppur in generale coerente, è distante da quello del lettore col risultato di un ridimensionamento dell'impatto che su questo può avere.

Ciò non significa tuttavia, ed è questo l'intento che anima la presente riflessione, che non sia possibile riscontrare anche nella produzione di Vian un'innumerabile quantità di elementi che, più o meno depotenziati a seconda del contesto narrativo in cui sono inseriti, siano ascrivibili alle categorie dell'orrore, della violenza e di quello che Freud definisce come "Das Unheimliche", "perturbante"⁶¹, nel suo omonimo saggio del 1919.

Secondo il padre della psicanalisi il "perturbante" "appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore"⁶². Per poter definire più precisamente tale realtà, Freud procede a un'analisi linguistica del termine "heimlich" che nota portare in sé una duplicità: se da un lato esso infatti esprime il significato di "essere familiare", dall'altro esprime anche quello del "tenere celato". Sulla scia della definizione di "unheimlich" data da Shelling, il perturbante è allora "tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato"⁶³; in una prospettiva psicanalitica il perturbante è allora qualcosa che, risalente a quelle fasi arcaiche di costituzione della psiche quali l'infanzia o a quelle credenze primitive che si credevano essere state superate, è stato rimosso per poi tornare in seguito ad affiorare. La mia analisi non si interesserà tuttavia a quegli aspetti di stampo psicanalitico che il concetto di "perturbante" porta in sé, ma, senza considerare le cause profonde che scatenano tale sentimento, si concentrerà piuttosto sugli effetti prodotti e soprattutto su quelle realtà che, individuate da Freud e spesso riscontrabili nei romanzi di Vian, sono capaci di generare nel lettore di alcune opere tale sentimento. Lo stesso Freud, nel suo saggio, grande spazio dà a quel perturbante che è suscitato dalla lettura di opere letterarie e in tal senso individua in E.T.A. Hoffmann un importante maestro.

Il padre della psicanalisi constata come generalmente ci si trovi esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa sottile, quando appare realmente

⁶¹ Riguardo alla possibile presenza di elementi di "perturbante" nell'opera di Boris Vian si è espressa anche Anne Clancier. Cfr. A. Clancier, *Du fantastique chez Queneau et Vian* in *Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, pp. 203-225. Il punto di vista della Clancier è stato successivamente ripreso anche da M. Lapprand. Cfr. Lapprand, *V comme Vian*, op. cit., pp. 193-201.

⁶² S. Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 269.

⁶³ Freud, *Il perturbante*, op. cit., p. 275.

ai nostri occhi un qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato. Tra le molte libertà concesse agli autori, sostiene Freud, c'è anche quella di scegliersi a loro capriccio il mondo che vogliono rappresentare, in modo che esso si trovi a coincidere o meno con la realtà a noi consueta. In ogni caso il lettore li segue. Il mondo della fiaba, per esempio, ha abbandonato fin dal principio il terreno della realtà, professando apertamente le proprie convinzioni animistiche (e proprio l'animismo è una delle realtà individuate da Freud come fonti di "perturbante"). Così, sostiene, alcune realtà potenzialmente perturbanti non possono manifestare qui alcun effetto perturbante, poiché al fine della nascita di tale sentimento è necessario un conflitto del giudizio, che le premesse proprie del mondo fiabesco cancellano interamente. Ma l'autore può anche creare un mondo che, meno fantastico di quello delle fiabe, si distingue tuttavia dal mondo reale: tutta la componente perturbante che vi potrebbe rientrare dipende allora dalle premesse della realtà poetica. Le cose stanno altrimenti se l'autore si pone invece, in apparenza, sul terreno della realtà consueta. In questo caso egli fa proprie anche tutte le condizioni che nell'esperienza reale sono all'origine del sentimento del "perturbante"; così, tutto ciò che ha effetto perturbante nella vita, finisce per averlo anche nella letteratura. Questo accade soprattutto poiché, nei confronti dell'artista, i lettori sarebbero generalmente estremamente docili.

Pertanto l'autore ha la possibilità di porsi, a seconda dei propri intenti, su terreni che abbiano differenti gradi di realtà. Come si è visto più sopra, nel caso della produzione del nostro autore, Sullivan sceglie di porsi sul terreno della quotidianità, Vian su quello di un universo parallelo immaginifico creato a propria misura. Può risultare interessante in tal senso constatare come l'esordio letterario del nostro autore, rappresentato da quel *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* che scrive a uso privato, si leghi proprio al mondo fiabesco. L'elemento fiabesco con la sua componente di fantasia, seppur ridimensionato nel corso del prosieguo della produzione, risulterà dunque costitutivo dell'universo creato dal nostro autore. Interessante sarà allora constatare, sulla base principalmente dell'esempio de *L'Écume des jours*, come, contravvenendo parzialmente al sistema illustrato da Freud, sia possibile talvolta riscontrare in un universo pur basato sulla fantasia, accanto a elementi di violenza e orrore o di

“perturbante” attenuati dal quadro in cui risultano inseriti, anche elementi dello stesso tipo che finiscono invece per suscitare nel lettore un certo disagio.

Prima di procedere tuttavia a un’analisi di quegli elementi ascrivibili alle categorie dell’orrore, della violenza e del “perturbante” che si possono riscontrare, pur con apparenti gradi differenti di intensità, nelle produzioni di Sullivan e di Vian, occorre delineare quali siano quelle componenti che Freud individua come fonti di “perturbante”. Il padre della psicanalisi ne fornisce un elenco piuttosto consistente in cui annovera: gli automi e le bambole dotate di vita; il motivo del sosia “in tutte le sue gradazioni e conformazioni”⁶⁴: sosia sono così i personaggi identici, i personaggi in legame telepatico, i personaggi identificabili con un’altra persona al punto che dubitano del proprio io o lo sostituiscono con quello di un altro e che quindi presentano un raddoppiamento dell’io, una scissione dell’io o uno scambio dell’io, sosia infine sono coloro che sono soggetti al costante ritorno dell’uguale (inteso come identità di tratti somatici, destini o azioni compiute) attraverso differenti generazioni; il “perturbante” è suscitato poi dalla ripetizione e dal ritorno non intenzionale come dall’onnipotenza dei pensieri e da un mondo esterno caratterizzato dall’animismo; “perturbante” è infine la pazzia, l’amputazione e la relazione con la morte.

Una volta stabilite quali siano le potenziali fonti di “perturbante” resta ora da individuarne i principali esempi nelle opere di Sullivan e Vian. Ciò ci permetterà da un lato di riscontrarne l’abbondanza in quell’opera vianesca che pur abbiamo definito come gaia e ludica, dall’altro di poterne confrontare gli effetti differenti che suscitano sul lettore a seconda del fatto che siano presentati nell’universo di Sullivan o di quello di Vian. Ci si concentrerà infine sul caso specifico de *L’Écume des jours*, romanzo che come si mostrerà, è costellato da potenziali elementi di “perturbante” l’efficacia del cui effetto, pur essendo tali elementi presentati all’interno di un medesimo universo, varia a seconda dell’evoluzione della vicenda.

Tra le fonti di “perturbante” indicate da Freud vi sono, come si è visto, gli automi e le bambole dotate di vita. Tali realtà sono presenti, con differenti sfumature, sia nei romanzi di Sullivan sia in quelli di Vian. La vicenda di *Et on tuera tous les affreux* è infatti costruita sull’indagine che i protagonisti svolgono sull’attività misteriosa del dottor Schutz, che si scoprirà con orrore essere quella della creazione in laboratorio di

⁶⁴ Ivi, pag. 286.

cloni che, pur non presentando vere e proprie parti meccaniche, hanno tuttavia diversi caratteri di automi. Prodotti in serie e identificati con codici, essi sono totalmente asserviti al proprio creatore che ne controlla la volontà; eccezione è in questo senso C16, che presenta un errore di fabbricazione, e per questo dichiara: “C’est le docteur Schutz qui m’a fait, artificiellement, et il m’a un peu loupé. C’est pour ça que je raconte tout ce qu’il ne faut pas”⁶⁵. Come si è già visto tale romanzo risulta però piuttosto atipico tra quelli della produzione di Sullivan e pur presentando caratteri di violenza efferata, su cui si tornerà in seguito, l’effetto che suscita nel lettore è ambivalente in ragione della componente fantascientifica che si sovrappone a quella poliziesca oltre che a quella umoristica che, di tanto in tanto, emerge a vanificarne il potenziale effetto perturbante. Un vero e proprio androide, del quale si è già parlato, compare invece ne *L’Arrache-cœur* ed è quello che il fabbro del paese ha forgiato a immagine e somiglianza di Clémentine, similmente a quanto accade ne *L’Eve future* di Villiers de l’Isle-Adam: esso è un automa servizievole creato per esaudire i desideri dell’artigiano. L’androide ha inoltre una particolarità: è telepaticamente legato a Clémentine, la quale, mentre il fabbro si intrattiene a letto con l’automa, nella sua stanza “crispait ses doigts fins sur ses draps et haletait aussi, satisfaite”⁶⁶. Questo automa porta in sé tre caratteri potenzialmente perturbanti: la componente meccanica che si nasconde sotto le sembianze umane, il legame telepatico con Clémentine, il fatto che di questa sia un sosia. Ma nonostante le componenti potenzialmente angoscienti, il contesto fantasioso in cui la dinamica è inserita finisce anche in questo caso per mitigarne l’effetto sul lettore.

Altra fonte di “perturbante” indicata dal padre della psicanalisi sono i sosia. Come si è accennato nel capitolo precedente, la duplicità stessa della produzione di Vian potrebbe spingere a individuare in Sullivan un perturbante *alter ego* del nostro autore in ragione della presenza in lui di un io scisso. La nostra analisi ha tuttavia fin dall’inizio accantonato tale pur suggestiva ipotesi sulla base di un’indagine approfondita del fenomeno Sullivan e sulla base del riscontro di punti di contatto tra la sua produzione e quella del nostro autore. Quanto invece alla presenza di sosia nelle opere del nostro autore e del suo *alter ego*, pur non comparando veri e propri personaggi identici, si riscontrano nei loro romanzi alcune dinamiche che ci permettono di avvicinarci a tale

⁶⁵ Vian, *Et on tuera tous les affreux*, op. cit., p. 73.

⁶⁶ Vian, *L’Arrache-cœur*, op. cit., p. 586.

realtà. In tal senso, riguardo alla produzione vianesca, sono diversi i critici che si sono concentrati sul tema de “le héros et son double”⁶⁷, sulla base dell’individuazione di coppie complementari di personaggi che costellerebbero tutta la produzione del nostro autore. La relazione che l’eroe vianesco stringe con il suo “doppio” è, secondo la Birgander, una “variante de la fraternité, proche de l’assimilation”⁶⁸. Così queste coppie complementari sarebbero costituite da personaggi fortemente legati, fisicamente prossimi ma caratterialmente opposti: il baldanzoso “Major” e il timido “Antioche” di *Vercoquin et le plancton*, tanto vicini che il primo testa per il secondo le future amanti; l’esperto Chick e il sognatore Colin de *L’Écume des jours*, la cui vicinanza è sottolineata da Vian fin dalla prima volta che Chick compare in scena: “Chick, comme lui célibataire, avait le même âge que Colin, vingt-deux ans, et des goûts littéraires comme lui”⁶⁹. Certamente tuttavia questa vicinanza tra personaggi assimilabili non è fonte di alcun tipo di sentimento perturbante. Forse più significativa in tal senso potrebbe essere la coppia del sognatore e indolente Angel e del cinico ed efficace Anne de *L’Automne à Pékin*: entrambi bei ragazzi, ingegneri e amici di vecchia data, le loro differenze caratteriali e un triangolo amoroso li conducono però a un conflitto da cui Anne uscirà, gettato in un pozzo, assassinato da Angel. Dopo tale vicenda Angel comincerà ad agire con una decisione tale da ricordare quella dell’amico che ha assassinato, come se avesse sostituito, o almeno integrato, il proprio io con quello di un altro. Ma anche in questo caso, per via della mancanza di una trattazione esplicita della dinamica, non si può parlare di un vero effetto perturbante conseguente.

Un personaggio che invece si identifica con un’altra persona al punto da dubitare della propria identità con un conseguente, perturbante, raddoppiamento del proprio io è Dan Parker del sullivanesco *Les morts ont tous la même peau*. Questo personaggio si inserisce nella dinamica del bianco dal sangue nero che abbiamo visto caratterizzare i primi due romanzi di Vernon Sullivan, dinamica che è evidentemente particolarmente propizia all’insorgere di problematiche di stampo identitario. Giocando abilmente con il lettore Sullivan chiarirà solo nel corso dell’ultima pagina quale siano le reali origini del

⁶⁷ Birgander, *Boris Vian romancier: étude de techniques narratives*, op. cit., p. 149. (Riguardo al tema affrontato dalla Birgander si erano espressi precedentemente anche H. Baudin e J. Bens. Cfr. Bens, *Boris Vian*, op. cit., pp. 138-140; Cfr. H. Baudin, *Le double masculin et ses métamorphoses*, in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976, pp. 198-201.)

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Vian, *L’Écume des jours*, op. cit., p.348.

proprio protagonista, favorendo così l'insorgere del "perturbante". Dan ritrovatosi all'interno di una squallida bettola di fronte a quel Richard che, spacciandosi per suo fratello, lo vuole ricattare, entra in un vortice di dubbi alimentati dalla costante presenza sullo sfondo del proprio inquietante "doppio". Ciò lo porta a una vera e propria crisi personale che si espliciterà anche sul piano sessuale attraverso un'impotenza che lo coglie nei rapporti con le donne bianche e l'opposto risveglio di profonde pulsioni nei rapporti con le donne nere.

Un'altra fonte di "perturbante" indicata da Freud è quella dell'animismo che nel caso del nostro autore caratterizza esclusivamente l'universo dei romanzi vianeschi. Tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero citare ci si accontenterà qui di ricordare il caso di quella sedia de *L'Automne à Pékin* che è già stata citata nel corso della parte I e il caso, nel medesimo romanzo, della metropolitana:

Le métro béait non loin de là, attirant dans sa gueule noire des groupes d'imprudents. Par intervalles, le mouvement inverse se produisait et, péniblement, il vomissait un paquet d'individus pâlis et amoindris, portant à leurs vêtements l'odeur des entrailles du monstre, qui puent fort.⁷⁰

Si noterà come in entrambi i casi, qualsivoglia effetto perturbante sia scongiurato sia dalla componente fantastica che connota l'universo che Vian crea, sia dal suo costante ricorso all'umorismo (in tal senso si ricordi come tutta la vicenda dell'animazione della sedia fosse nata da una battuta pronunciata dal dottor Mangemanche).

In tal senso esemplare è quella scena del risveglio di Claude Léon de *L'Automne à Pékin* che in poche righe presenta tre potenziali freudiane fonti di "perturbante" completamente vanificate dal ricorso all'umorismo e all'immaginazione. La scena è innanzitutto connotata dall'animismo, così Claude Léon:

constata qu'il était l'heure, et rejeta la couverture; affectueuse, elle remonta aussitôt le long de ses jambes et s'entortilla autour de lui [...] Claude caressa la couverture qui cessa de s'agiter et consentit à le laisser se lever.⁷¹

Poi Claude si trova alle prese con quella "ripetizione di avvenimenti consimili"⁷² che Freud individua come perturbante:

Il s'assit donc sur le rebord du lit, étendit le bras gauche pour allumer la lampe du chevet, se rendit compte, une fois de plus, qu'elle était à sa droite, étendit le bras droit et se cogna, comme tous les matins, sur le bois du lit.⁷³

⁷⁰ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 574.

⁷¹ Ivi, p. 526.

⁷² Freud, *Il perturbante*, op. cit., p. 288.

E ancora con l'animismo, dopo aver sbattuto contro la testata del letto:

« Je finirai par le scier », murmura-t-il entre ses dents. Ces dernières s'écartèrent à l'improviste et sa voix résonna brusquement dans la pièce⁷⁴

Infine Claude si trova a confrontarsi con un sosia:

Il avait éteint brusquement la veille, juste en faisant une grimace devant la glace, et voulait la revoir avant d'aller à son bureau. Il alluma d'un seul coup. Sa figure d'hier était encore là.⁷⁵

Altra fonte di "perturbante" è la pazzia, elemento che tuttavia non è significativamente presente nell'opera del nostro autore. Fa eccezione un unico episodio de *L'Automne à Pékin* nel corso del quale vengono abbinati gli elementi della pazzia e dell'accecamento, quest'ultimo, secondo Freud, fonte di un'angoscia profonda che si ricollegerebbe al timore dell'evirazione. Ancora una volta tuttavia il potenziale disagio che la scena potrebbe suscitare è presto vanificato dal ricorso all'umorismo da parte del nostro autore. La scena è quella del viaggio in bus di Amadis Dudu verso l'Exopotamie: Dudu conversa prima con il controllore e poi con l'autista ed entrambi, vicendevolmente, lo mettono in guardia sulla presunta pazzia del collega. Ma ad un certo punto Amadis ha la prova di quanto sospettato:

- C'est vrai, dit Amadis. - Il est fou, vous comprenez, dit le machiniste. -C'est ça...murmura Amadis. Je le trouvais bizarre. -Ils sont tous fous à la Compagnie. -Ça ne m'étonne pas ! -Moi, dit le conducteur, je les possède. Au pays des aveugles, les borgnes sont rois. Vous avez un couteau ? -J'ai un canif. - Prêtez.

Amadis le lui tendit, et l'autre ouvrit la grande lame qu'il se planta dans l'œil avec énergie. Puis il tourna. Il souffrait beaucoup et criait très fort. Amadis prit peur et s'enfuit, les coudes collés au torse, en levant les genoux aussi haut qu'il pouvait : ce n'était pas le moment de négliger une occasion de faire sa culture physique.⁷⁶

Si può notare dunque come l'insorgere di una situazione potenzialmente perturbante venga subito scongiurata dal ricorso all'umorismo tramite la descrizione della stravagante reazione di Dudu.

Ma la fonte di "perturbante" cui tanto Vian quanto Sullivan fanno più ricorso è certamente quella dell'amputazione. Se la presenza di tale realtà suscita tuttavia certamente nell'universo realistico di Sullivan un sentimento inquietante, si noterà come, diversamente da alle altre che, ascrivibili alla categoria freudiana cui ci riferiamo,

⁷³ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., pp. 526-527.

⁷⁴ *Ivi*, p. 527.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ivi*, pp. 525-526.

sono state fin qui considerate, spesso suscitò il medesimo sentimento anche nell'universo immaginifico di Vian, a causa di una rottura momentanea dell'atmosfera ludica dominante. Quanto ai romanzi di Sullivan diverse sono le ripugnanti e inquietanti amputazioni cui assistiamo: prima quella del sesso di Lou su cui, nelle pagine finali di *J'irai cracher sur vos tombes*, Lee si accanisce affondandovi i denti; poi quella del sesso di John Payne in *Elles se rendent pas compte*, su cui si è accanita a colpi di rasoio Louise Walcott. Sono poi presentate ai lettori le foto delle operazioni condotte dal dottor Schutz in *Et on tuera tous les affreux* di fronte alle quali Rock afferma: "Je n'aurais jamais rêvé qu'on puisse charcuter de la viande humaine à ce point-là"⁷⁷, i protagonisti avranno in seguito anche la possibilità di assistere direttamente alle ripugnanti operazioni che vengono svolte nella sala operatoria del dottore.

Contravvenendo tuttavia all'osservazione che Freud produce riguardo al fattore discriminante della possibile nascita o meno dell'effetto perturbante, vale a dire il grado di realtà poetica, si può notare come vi siano diversi casi di amputazione che risultano piuttosto inquietanti anche nell'universo immaginifico di Vian. Un caso è per esempio quello dell'incidente che coinvolge Barrizone, ucciso da un modello di aeroplano che, fuori controllo, si schianta nella stanza dove l'albergatore in quel momento si trovava; quanti entrano nella stanza in seguito all'incidente si trovano di fronte a tale raccapricciante spettacolo:

Devant le comptoir reposait le corps de Joseph Barrizone. La moitié supérieure de sa tête manquait [...] Sur le plan supérieur gauche, il y avait le reste du crâne de la Pipe qui glissa doucement jusqu'à l'extrémité effilée de l'aile et s'abattit sur le sol avec un choc mat, amorti par les cheveux noirs frisés de la Pipe.

Altri casi sono invece rappresentati da quelle realtà raccapriccianti in cui, ne *L'Arrache-cœur*, Jacquemort, durante le sue quotidiane passeggiate in paese, si imbatte. Prima:

La tête d'une grosse vache brune dépassait une haie. Il s'approcha pour lui dire bonjour ; elle était tournée dans le mauvais sens et il la héla. En arrivant tout près, il vit que c'était une tête coupée sur un épieu pointu ; une vache punie, sans doute.⁷⁸

Ai piedi della testa della mucca v'è un cartello che spiega la colpa che ha portato a tale punizione: l'insufficiente produzione di latte. Poi Jacquemort si imbatte nella mano sporca di inchiostro che galleggia sul ruscello che scorre nell'abitato e su cui naviga La

⁷⁷ Vian, *Et on tuera tous les affreux*, op.cit., p.28.

⁷⁸ Vian, *L'Arrache-cœur*, op. cit., p. 596.

Gloïre, inquietante pescatore. Scorgendola queti afferma: “Tiens, dit-il en l’examinant, le gosse de Chârlès a encore refusé de faire ses pages d’écriture”⁷⁹. L’atmosfera che vige nel paese in cui è ambientata la vicenda de *L’Arrache-coeur* è generalmente inquietante, e l’universo presentato da Vian in questo romanzo che, come si è già notato, è posteriore alla crisi personale vissuta dal nostro autore, pur mantenendo alcuni elementi umoristici, è certamente meno luminoso dei precedenti e costellato di una violenza che è assimilabile a quella espressa da Sullivan. Lo stesso Jacquemort, dopo qualche giorno dal suo arrivo in paese, afferma: “J’ai vraiment de plus en plus horreur de ce village”⁸⁰. Per quanto riguarda la vicinanza che si può constatare tra la violenza di Sullivan e quella di Vian si pensi anche per esempio alla terribile scena ne *L’Arrache-coeur* della crocifissione, ad opera di alcuni abitanti del villaggio, di uno stallone colpevole di aver seguito la propria natura e di essersi accoppiato: “Le clou traversait déjà le paturon, un énorme clou de charpentier à la tête luisante, et un filet de sang coulait sur le poil brun de l’animal. C’était l’explication du cri de douleur perçu par Jacquemort”⁸¹; tale episodio ricorda chiaramente quello di *Et on tuera tous les affreux* in cui :

Un homme est crucifié en bordure du chemin... Un homme nu lui aussi... très blond... tout pâle... Une plaie béante lui ouvre le sein gauche... Il est cloué à un tronc d’arbre par une cheville d’acier qui lui a traversé le cœur. En travers de son cou, une pancarte : Défaut d’aspect⁸²

Poco dopo i protagonisti scorgono “un corps tout pâle ... Un long pieu de fer lui traverse la gorge... Il a la tête renversée en arrière et la tige métallique le cloue au sol... À son cou pend la pancarte aux deux mots fatidiques...”⁸³. Crocifissioni e cartelli a indicare presunte terribili colpe accomunano dunque il romanzo di Vian e quello di Sullivan. Quanto alla violenza espressa ne *L’Arrache-coeur* si pensi poi anche al caso della “fiera dei vecchi” in cui sudici anziani fra umilianti denudazioni e violente sferzate, vengono battuti all’asta. L’effetto che tale scena suscita nel lettore è il medesimo di quello che è suscitato in Jacquemort: “Il se sentait troublé, mal à l’aise”⁸⁴, una sensazione prossima al “perturbante” freudiano.

⁷⁹ *Ivi*, p. 597

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ivi*, p. 556.

⁸² Vian, *Et on tuera tous les affreux*, op. cit., p. 108.

⁸³ *Ivi*, p. 109.

⁸⁴ Vian, *L’Arrache-cœur*, op. cit., p. 522.

In questo senso è interessante constatare come tale turbamento venga suscitato nel lettore dell'opera di Vian anche da un'altra fonte freudiana canonica di "perturbante", vale a dire il rapporto con la morte. Questo avviene tanto in opere dal carattere umoristico e gaio più marcato, quali *L'Écume des jours* e *L'Automne à Pékin*, quanto in un'opera più cupa quale *L'Arrache-coeur*. Tralasciando momentaneamente i casi de *L'Écume des jours*, si può citare a tal riguardo quell'inquietante fascia d'ombra che caratterizza alcune zone del deserto dell'Exopotamie: essa viene descritta come "une muraille nue et terne, plus attirante qu'une ombre vraie, car c'était plutôt une absence de lumière, un vide compact, une solution de continuité dont rien ne venait troubler la rigueur"⁸⁵. Quest'ombra rappresenta la morte e Angel sarà l'unico personaggio del romanzo che una volta penetratovi, dopo un'angosciante camminata, riuscirà a riemergerne; quanto agli altri personaggi, coloro che vi entrano non ricompariranno più. Allo stesso modo particolarmente angosciante la figura ne *L'Arrache-coeur* de La Gloïre, sorta di Caronte che solca sulla propria barca il torrente rosso intenso che attraversa il paese "sur lequel flottaient des débris non identifiables comme après la digestion"⁸⁶. Quando Jacquemort, dialogando con La Gloïre, sentendo montare l'inquietudine, si informa su quale sia la sua occupazione, questi risponde:

- Je faisais mon travail, dit l'homme. On jette les choses mortes dans cette eau pour que je le repêche. Avec mes dents. Je suis payé pour ça [...] Il faut que je les repêche avec mes dents, dit l'homme. Les choses mortes ou les choses pourries. On les jette pour cela. Souvent on les laisse pourrir exprès pour pouvoir les jeter. Et je dois les prendre avec mes dents. Pour qu'elles crèvent entre mes dents. Qu'elles me souillent le visage.⁸⁷

L'occupazione di questo bizzarro pescatore si scoprirà essere volta ad espiare le colpe dei violenti abitanti del paese, i quali lo pagano per assumere al posto loro il rimorso delle proprie azioni, spesso mortifere.

Alla luce di questi inquietanti casi di amputazione o di contatti con la morte, come è possibile spiegare l'insorgere nel lettore del turbamento in opere pur caratterizzate da un basso grado di realtà poetica? Si ritiene che nel caso della fantasiosa opera di Vian a creare un clima favorevole all'insorgere del "perturbante", non sia certamente il grado di realtà poetica, ma piuttosto quello scarto che emerge tra i presupposti ludici e gai dell'universo vianesco, e l'insorgere di elementi che se ne distaccano subitaneamente.

⁸⁵ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 626.

⁸⁶ Vian, *L'Arrache-cœur*, op. cit., p. 519.

⁸⁷ Ivi, pp. 531-532.

Come si è visto, infatti, non tutti gli elementi potenzialmente perturbanti dell'opera di Vian si rivelano poi esserlo veramente. Qualora questi vengano mitigati dall'inserimento in una dinamica umoristica o in un'atmosfera inebriante certamente l'effetto che suscitano nel lettore è poco considerevole se non addirittura inesistente. Ma quando il quadro in cui tali elementi risultano inseriti muta, anche l'intensità del loro effetto sul lettore muta di conseguenza. A tal proposito si concluderà la trattazione con un esempio piuttosto significativo: è il caso de *L'Écume des jours*. La struttura di questo romanzo risulta infatti suddivisibile in tre fasi: una prima fase costituita dai primi ventuno capitoli in cui domina la dinamica della tenera storia d'amore di Colin e Chloé in un'atmosfera inebriante e marcatamente umoristica; una seconda fase che si articola dal capitolo ventidue al capitolo trentuno in cui, durante il viaggio di nozze trascorso in località talvolta inquietanti, compaiono i sintomi della malattia di Chloé; una terza drammatica fase in cui la malattia si sviluppa parallelamente alla degradazione della casa di Colin, fase che culmina con le tragedie della morte di Chloé, di Chick e di Alise e la disperazione di Colin. Qualora ci si concentri sulle potenziali componenti perturbanti di tale romanzo si noterà come il loro effetto sul lettore muti a seconda della fase del romanzo in cui vengono inserite. Numerosi sono gli inquietanti elementi presentati nella prima fase del romanzo che tuttavia finiscono per risultare completamente assorbiti dall'umoristica e inebriante atmosfera e quindi privi di un reale effetto sul lettore. È il caso per esempio di numerose amputazioni: quella dell'anguilla che fuoriesce dal lavandino di casa per nutrirsi di dentifricio all'ananas e che finirà nella pentola di Nicolas dopo che questi, con un rasoio, le ha tagliato la testa (*L'Écume des jours*, p. 354); è il caso della già citata ubuesca scena della pista di pattinaggio, in cui i pattinatori finiscono per costituire un ammasso informe di arti (*L'Écume des jours*, p. 357); è poi il caso del guardaroba di Isis che, in occasione della festa che questa dà a casa sua, è stato decorato con ganci presi in prestito dal macellaio e teste sorridenti di montone (*L'Écume des jours*, p. 370); è infine il caso dell'uomo che in vetrina sgozza neonati per fare pubblicità all'Assistenza pubblica (*L'Écume des jours*, p. 378). Compare poi, senza suscitare particolari inquietudini ma risultando piuttosto una valida occasione per fare battute, un bizzarro automa: una pancia su ruote di gomma (*L'Écume des jours*, p. 378).

Nella seconda fase del romanzo, inaugurata dalla tosse di Chloé sulle scale della chiesa dove è appena stato celebrato il matrimonio, l'atmosfera comincia a incupirsi e il perturbante comincia a trovare terreno fertile. Durante il viaggio di nozze i protagonisti attraversano delle inquietanti regioni, tra cui i territori di quelle infernali miniere su cui ci si è già soffermati. In questa fase è l'animismo che più concorre a creare quell'effetto di disagio tipico del "perturbante": prima la "bête écaillée" (*L'Écume des jours*, p. 400) che si scopre essere in realtà un guardiano vestito di una sorta di armatura per impedire che il fango lo assalga penetrandogli nella carne; poi la finestra dell'hotel dove la coppia soggiorna che, forata inavvertitamente da Nicolas con il lancio di una scarpa, comincia a ricrescere lasciando però un buco da cui, durante la notte, penetra una corrente d'aria fredda che investirà nefastamente Chloé (*L'Écume des jours*, p. 405).

Questa seconda fase introduce la catastrofe finale. Essa si sviluppa in una terza drammatica sezione in cui quelle amputazioni e quegli automi che si erano visti non essere fonti di inquietudine nella prima fase del romanzo, cominciano invece a esprimere il loro potenziale perturbante, come accade per altre realtà quali l'animismo e il rapporto con la morte. Così, quando Colin scopre al telefono che Chloé è stata colta da un malore, notiamo come la cabina telefonica in cui si trova cominci inquietantemente a restringersi rischiando di stritolarlo; Colin, uscitone appena in tempo, decapita con un pattino l'insergente della pista di pattinaggio dove si trova poiché questi, incaricato di aprirgli la porta dello spogliatoio, se la prende con comodo (*L'Écume des jours*, pp. 417-418); poi, quando Colin si reca dal farmacista per comprare le medicine di Chloé, si ritrova in una sorta di laboratorio dell'orrore in cui si costruiscono, dopo crudeli vivisezioni, delle rane meccaniche e all'interno del quale i medicinali vengono prodotti dalla digestione di un coniglio meccanico (*L'Écume des jours*, pp. 427-431); inoltre Colin, recatosi nel quartiere dei medici, si imbatte in un disgustoso torrente in cui scorrono sangue, brandelli di corpi e un occhio che ruota (si può certamente identificare tale realtà come un'anticipazione del ruscello de *L'Arrache-cœur*) (*L'Écume des jours*, p. 435); per quanto riguarda poi le inquietanti amputazioni si assiste all'incidente sul lavoro vissuto da alcuni operai che finiscono con le mani tagliate e le gambe spezzate da macchinari fuori controllo (*L'Écume des jours*, p. 463). Ma ciò che più di tutto risulta perturbante per il lettore è probabilmente la malattia di

Chloé, la ninfea che le cresce nei polmoni, e il contatto con la morte che comporta. L'insorgere della patologia è descritto in maniera inquietante:

Chloé sentait une force opaque dans son corps, dans son thorax, une présence opposée, elle ne savait comment lutter, elle toussait de temps en temps pour déplacer l'adversaire accroché à sa chair profonde. Il lui paraissait qu'en respirant à fond elle se fût livrée vive à la rage terne de l'ennemi, à sa malignité insidieuse.⁸⁸

Infine particolarmente destabilizzante risulta la mutazione che l'appartamento di Colin subisce nel corso della fase finale del romanzo; tale fenomeno, oltre a costituire un caso di animismo, sottolinea in parallelo al degenerare della malattia di Chloé la degradazione di quel clima idilliaco che aveva animato nella prima fase la vita di coppia dei due protagonisti. Così l'appartamento si restringe progressivamente e la luce fatica sempre più a penetrarvi; le superfici della casa inoltre vengono ricoperte da uno strato di unto che trasformerà nei giorni seguenti i pavimenti in una sorta di palude.

Partendo dalla constatazione dell'apparente antitesi che sembra caratterizzare due universi così distanti come quelli di Vian e del suo scandaloso *alter ego*, l'approfondimento condotto in questo capitolo su quelle componenti di violenza e orrore che, elementi fondanti dell'opera di Sullivan, si è visto essere presenti, più o meno depotenziati, anche nell'opera del nostro autore, ci ha permesso di giungere a un ridimensionamento di quell'apparente incolmabile distanza che sembra caratterizzare le due produzioni.

Al di là dei differenti caratteri di due universi così distanti come quello bizzarro e immaginifico di Vian e quello realistico del suo scandaloso *alter ego*, caratteri che finiscono certamente per determinare il differente potenziale impatto che gli elementi inquietanti che presentano possono avere sul lettore, si è però constatato innanzitutto come elementi di violenza e di orrore o elementi che potrebbero rientrare nella categoria delle freudiane fonti di "perturbante", siano presenti tanto nell'opera di Sullivan quanto in quella di Vian; si è constatato poi come il turbamento che tali elementi possono generare nel lettore sia sempre efficacemente suscitato da Sullivan, e come sia invece spesso smorzato da Vian attraverso l'inserimento di questi elementi in un contesto umoristico o ludico; si è notato infine come talvolta, anche in un universo caratterizzato

⁸⁸ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., pp. 419-420.

da un basso grado di realtà quale quello di Vian, l'emergere di uno scarto che viene a crearsi tra i presupposti ludici e gai dell'universo vianesco e l'insorgere di elementi che da tali presupposti se ne distaccano subitaneamente, possa generare nel lettore un effetto inquietante.

Alla luce di queste constatazioni può dunque risultare ridimensionato quel potenziale carattere antitetico presentato dalla produzione di Vian e da quella del suo *alter ego*: persistono certamente tra le due notevoli differenze, ma si è cercato qui di mostrare come siano riscontrabili anche importanti elementi comuni.

PARTE III

UN'IPOTESI INTERPRETATIVA DE *L'AUTOMNE À PÉKIN*

Alla luce dei molteplici spunti di riflessione e delle svariate possibilità interpretative che offre, pochi dubbi ci sono sul fatto che *L'Automne à Pékin* possa considerarsi, sulla scorta di Eco, un'“opera aperta”. Diverse sono le suggestive ipotesi che la critica ha avanzato, fino alle più ardite che si sono spinte a vedere nel romanzo “l'histoire d'une quête spirituelle”¹ animata da personaggi che rappresenterebbero, per via delle loro peculiarità, i classici protagonisti delle ricerche della Pietra Filosofale, permettendo così di far rientrare *L'Automne à Pékin* nell'orbita della “tradition alchimique”². Al di là tuttavia di tali originali tesi è certo che questo romanzo da un lato è, per ammissione dello stesso Vian, uno di quelli a cui egli dà più importanza, dall'altro uno di quelli la cui esegesi risulta per la critica più difficile. Nelle prossime pagine si cercherà allora di fornire un'ipotesi interpretativa che tenga conto delle parole che il nostro autore ha speso a proposito de *L'Automne à Pékin* e soprattutto di alcuni suoi appunti appartenenti al paratesto del romanzo. Non si potrà ciononostante ignorare il fatto che esso sia scritto all'indomani della Seconda Guerra Mondiale e che al tempo stesso sia portatore dei risvolti di una crisi personale che scuote in quel periodo il nostro autore oltre che di quelli del difficile avvio di quella sua tanto agognata carriera di scrittore.

Nelle prossime pagine ci si propone allora di approfondire, in un primo capitolo, l'influenza che la guerra può aver esercitato sul romanzo: partendo dalla ricostruzione dell'esperienza che Vian ha fatto di questo terribile evento, si procederà a scandagliare la sua opera per poter appurare come il tema della guerra emerga nella sua intera produzione al fine di poter poi stabilire come *L'Automne à Pékin* si posizioni nell'ambito della riflessione del nostro autore su questo argomento. Si procederà poi, in un secondo capitolo, ad analizzare il contesto e la struttura del romanzo e come questo presenti, con una trasgressione umoristica tipicamente vianesca, una sintesi di quelle due dinamiche che hanno fin qui guidato la nostra riflessione. Infine, in un terzo capitolo, dopo un approfondimento su due tematiche fondanti non solo di questo romanzo, ma di tutta l'opera del nostro autore, vale a dire l'amore e il lavoro, si tenterà di illuminare quello che potrebbe essere il senso più profondo de *L'Automne à Pékin* e il messaggio conseguente che Boris Vian vuole trasmettere ai propri lettori.

¹ N. Arnaud, *L'Automne à Pékin*, in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976, p. 5.

² G. Durozoi, P. Gauthier, *Notes sur L'Automne à Pékin*, in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976, p. 12.

CAPITOLO 1

L'AUTOMNE À PÉKIN E LA RIFLESSIONE DI VIAN SULLA GUERRA

La guerra, pur presente solo episodicamente nelle opere romanzesche, è certamente una delle tematiche più ricorrenti nella produzione di Boris Vian. Questi si trova a vivere giovanissimo, seppur da una posizione privilegiata, la terribile esperienza della Seconda Guerra Mondiale ma paradossalmente le sue prime opere, composte proprio nel periodo del conflitto, paiono risentire meno rispetto alle successive di questo drammatico evento. Nelle pagine successive si svolgerà allora un approfondimento volto a cogliere su base cronologica l'evoluzione della tematica bellica nell'opera del nostro autore con l'obiettivo di poter anche stabilire come *L'Automne à Pékin*, romanzo del 1946, si posizioni nell'ambito della riflessione del nostro autore su questo tema.

Quando nel settembre 1939 scoppia la Seconda Guerra Mondiale, Boris Vian ha diciannove anni. Nel giugno dello stesso anno il nostro autore aveva partecipato al concorso di ammissione all'“École centrale”, a cui scopre di essere ammesso nel novembre seguente. Nel frattempo, a causa della sua cardiopatia, è scampato alla mobilitazione, mentre l'“École centrale”, a causa della guerra, si è trasferita ad Angoulême. Nel giugno del 1940, a seguito della sconfitta dell'esercito francese, la scuola chiude i battenti e Vian si dirige in bicicletta verso Bordeaux: lungo la strada ritrova la famiglia con cui si stabilisce poco lontano dalla città. Nei seguenti mesi estivi è poi a Capbreton, dove tra numerosi “surprise-parties” incontra la futura moglie Michelle Léglise, fuggita da Parigi con la famiglia, e tramite questa quello che diventerà uno dei suoi migliori amici, Jacques Loustalot, detto il “Major”. A fine estate la famiglia Vian rientra a Ville-d'Avray e in ottobre Boris riavvia i suoi studi a Parigi dove l'“École centrale” ha ripreso la sua normale attività. L'anno seguente il nostro autore sposa Michelle e Ville-d'Avray, dove la coppia si trasferisce abitualmente nei fine settimana, ridiviene il cardine delle attività ludiche familiari. Nella primavera del 1942 nasce Patrick, primo figlio di Boris e Michelle. Lo stesso anno il nostro autore ottiene il diploma di ingegnere e comincia a lavorare all'Afnor; diviene inoltre membro

dell'orchestra jazz di Claude Abadie, con la quale si esibisce in innumerevoli concerti. In questo periodo lavora anche a *Trouble dans les andains* e a *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, opere che verranno ultimate l'anno successivo. Dopo la liberazione di Parigi nell'agosto del 1944, Vian comincia a frequentare i balli organizzati per i soldati americani dallo "Special Service", esibendosi con svariati gruppi jazz. In settembre, poi, conosce Claude Léon, il quale, prima dell'inizio della guerra e della successiva partecipazione alla Resistenza, era stato batterista dell'orchestra Abadie, di cui ora torna a essere membro. Vian stringe con questi una sincera amicizia testimoniata, come nel caso del "Major", dalla sua ricorrente comparsa come personaggio nei romanzi del nostro autore. Nell'autunno dello stesso anno Vian conclude *Vercoquin et le plancton*: il romanzo, tramite l'intermediazione del vicino di casa Jean Rostand, che lo legge e lo apprezza, giunge nelle mani di Queneau, il quale a sua volta ne resta positivamente colpito.

Alla luce dell'esperienza qui descritta che Vian fa della guerra, è ora possibile interrogarsi su quale sia l'influenza che tale drammatica esperienza ha esercitato sull'opera del nostro autore. Si è visto come durante gli anni dell'occupazione Vian lavori a tre opere: *Trouble dans les andains*, *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* e *Vercoquin et le plancton*. Inoltre, nel periodo immediatamente successivo alla fine del conflitto, Vian, come si è visto nei precedenti capitoli, darà alla luce in rapida successione altri tre romanzi: *L'Écume des jours*, *J'irai cracher sur vos tombes* e *L'Automne à Pékin*. Per quanto queste opere siano tutte prodotte durante la guerra o in un periodo immediatamente successivo, risulta tuttavia piuttosto evidente come nessuna di esse possa essere messa in diretto rapporto con il dramma dell'esperienza bellica. Del resto, per quanto Vian, come si è già accennato e come si vedrà nel prosieguo della trattazione, ampio spazio darà alla trattazione dell'assurdità della guerra e alla caustica satira nei confronti dell'esercito, diversamente da autori contemporanei che come lui hanno sperimentato in prima persona la Seconda Guerra Mondiale, non rivendicherà mai, da nonconformista qual è, una proprio dichiarata posizione di fronte a realtà quali la Resistenza o il regime di Vichy (che preferisce piuttosto attaccare con una sottile e indiretta ironia). La stessa esperienza che il nostro autore, scampato al reclutamento per via della fragilità della propria salute, fa della guerra è in effetti quella piuttosto edulcorata di un giovane privilegiato di buona famiglia. Egli infatti trascorre quei

drammatici anni in una sorta di isolamento che gli permetterà di continuare a coltivare le proprie passioni: il jazz, i “surprise-parties” e le attività organizzate dal padre Paul. Ma nonostante ciò, si può notare come il nostro autore si sia comunque “engagé contre la guerre à sa manière”³ per via della sua vicinanza alle dinamiche caratterizzanti quei gruppi giovanili che, negli anni del conflitto, vengono identificati con il nome di “zazous”. Contraddistinti da un certo dandismo anglofilo, questi si mostrano come eccentrici amanti di quel jazz e di quei romanzi americani che i tedeschi proibiscono. E in effetti la vicinanza del nostro autore a questa dinamica è ben esemplificata da quei numerosi passaggi di *Vercoquin et le plancton* in cui troviamo i protagonisti alle prese con quei “surprises-parties” durante i quali si balla il jazz, si cacciano gli adulti, tra cui spesso si trovano collaboratori del regime di Vichy, e si amoreggia.

Escludendo *Trouble dans les andains* e *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, le due prime opere prodotte dal nostro autore che, nonostante siano scritte nel pieno della Seconda Guerra Mondiale, non presentano alcun particolare elemento che a questa esperienza possa far riferimento, si procederà ora a una rapida rassegna di tutte quelle opere del nostro autore che, più o meno efficacemente, si possono mettere in rapporto con la drammatica esperienza della guerra. L'analisi si fonderà su un criterio cronologico che permetterà di notare come paradossalmente lo spazio che Vian dà a tale realtà tenda ad aumentare col passare del tempo dalla fine della guerra: se questa infatti compare solo in filigrana nelle opere degli anni effettivi del conflitto, acquisterà al contrario il ruolo di protagonista in alcuni lavori successivi. Ciò permetterà di giungere alla conclusione che nonostante Vian non partecipi attivamente alla guerra, isolato in un'ovattata realtà privilegiata com'è, egli non sia però indifferente a tale assurda realtà e anzi si proponga in ultima analisi di combatterla, pur certamente a modo suo, attraverso la scrittura.

Per quanto riguarda *Vercoquin et le plancton*, irriverente romanzo steso in una prima versione nel corso del 1944, la guerra costituisce lo sfondo dell'azione restando tuttavia, tranne in un paio di situazioni, sempre in secondo piano. Ma ad un'attenta analisi non sfugge come diverse siano le allusioni che si possono cogliere alle condizioni di vita in tempo di guerra, l'insieme delle quali finisce per costituire una vera e propria caricatura dell'occupazione tedesca. Già il titolo, parzialmente spiegato dal “Prélude” introduttivo,

³ Lapprand, *V comme Vian*, op. cit., p. 70.

porta in quel “plancton” che lo costituisce, un riferimento ai miseri pasti di cui bisogna accontentarsi in tempo di guerra. Ma “le plancton ne me tente point”⁴, scrive Vian che, riguardo ai problemi di approvvigionamento, si esprime sotto pseudonimo e con diverse allusioni al regime di Vichy, anche nel pamphlet satirico dello stesso anno: *Nous avons été trompés! (Manifeste du C.O.C.U)*. La carenza di disponibilità di alcuni prodotti emerge ancora nel corso del romanzo con accenni indiretti e umoristici: così si fa per esempio riferimento alla penuria di gomma: “Ressemeler ses chaussures! Dit Levadoux. Avec du caoutchouc, alors qu’il y a du bois partout”⁵ o a delle gambe femminili “recouvertes d’un enduit brunâtre (Perte de Créole, de Rambaud Binet)”⁶, in riferimento alla pratica diffusa tra le donne di tingersi con un unguento le gambe per simulare le introvabili calze di seta. Vi sono poi quei rari episodi a cui si accennava in cui la guerra, pur sempre attraverso il comico, fa irruzione nella narrazione: ci si è già soffermati, nel corso della parte I, su quell’episodio che vede per protagonista l’ingegner Miqueut il quale resta al telefono per mesi senza accorgersi che nel frattempo i tedeschi hanno occupato Parigi. C’è poi l’episodio ispirato ai *Trois Mousquetaires* in cui troviamo gli eroici “Major” e Antioche intenti, per un’intera settimana, nella strenua difesa di un caffè sotto assedio: “Ils burent pendant ces huit jours toutes les réserves du bistro et ne mangèrent pas un gramme de pain”⁷. Ritroviamo poi i medesimi due, alla fine del romanzo, come unici superstiti dell’esplosione dell’immobile in cui si stava tenendo un “surprise-partie”: “Ils étaient les seuls survivants du désastre. Tout le pâté de maisons avait sauté, sans déranger personne, car un petit bombardement était en train du côté de Billancourt.”⁸ Vi sono infine una serie di riferimenti al regime di Vichy e al collaborazionismo: così per esempio le segretarie di Miqueut, il quale nega loro un aumento, decidono di licenziarsi e farsi assumere dal ricco “Khomité de Desorghanisation”, comitato collaborazionista dal nome a sonorità germanica; troviamo poi le dattilografe rinvigorite dalle pillole distribuite dal “Fourbi National”⁹, organismo che scimmietta il “Secours National” allestito da Vichy. Infine possiamo cogliere nelle parole di Miqueut e in quella disciplina in cui crede fermamente e che impone ai suoi

⁴ Vian, *Vercoquin et le plancton*, op. cit., p. 107.

⁵ *Ivi*, p. 212.

⁶ *Ivi*, p. 223.

⁷ *Ivi*, p. 173.

⁸ *Ivi*, p. 231.

⁹ *Ivi*, p. 184.

collaboratori, un'eco dei discorsi e dei valori sostenuti dal Maresciallo Pétain. Così quando l'ingegnere nota che Vidal si è permesso di sbottonarsi la giacca gli impone di richiuderla, affermando: "Pour entrer dans mon bureau, je vous demanderai de faire un peu attention. C'est une question de discipline. C'est comme ça que nous en sommes arrivés là où nous en sommes"¹⁰.

Vercoquin et le plancton è così il primo romanzo del nostro autore che tratta la tematica della guerra. Come si è notato, tuttavia, l'evento bellico compare solo in filigrana e pur presentando Vian talvolta qualche rimando alla situazione contingente, e pur essendo il romanzo scritto in pieno conflitto, esso non è certamente considerabile come un romanzo di guerra.

Il romanzo successivo cui Vian lavora è *L'Écume des jours*, scritto in una manciata di settimane e concluso nel marzo del 1946. La guerra è da poco finita, ma in quest'opera di Vian essa trova allusivamente spazio in una sola occasione: si tratta dell'episodio in cui Colin, bisognoso di denaro per comprare quei fiori che, disposti attorno al letto di Chloé, sembrano essere l'unico efficace deterrente alla rigogliosa crescita della ninfea, si reca alla fabbrica di armi in cerca di lavoro. Qui gli viene offerto un particolare impiego: dovrà fabbricare delle canne di fucile grazie al calore emanato dal proprio corpo. Il suo supervisore afferma infatti:

Pour que les canons de fusil poussent régulièrement, et sans distorsion, on a constaté, depuis longtemps, qu'il faut de la chaleur humaine. Pour toutes les armes, c'est vrai, d'ailleurs [...] Vous pratiquez douze petits trous dans la terre, dit l'homme, répartis au milieu du cœur et du foie, et vous vous étendez sur la terre après vous être déshabillé. Vous vous recouvrez avec l'étoffe de laine stérile qui est là, et vous vous arrangez pour dégager une chaleur parfaitement régulière.¹¹

Tale pratica ha però delle metaforiche ripercussioni sugli operai: lo stesso supervisore infatti, il quale era stato a suo tempo un lavoratore modello, pur avendo solo ventinove anni è ormai un anziano dai capelli canuti e le mani tremanti, la cui energia vitale è stata risucchiata da quelle armi che aveva così efficacemente prodotto.

Ma Colin, dopo i primi tentativi di produzione, scopre di essere inadatto a tale lavoro dal momento che con il suo corpo non riesce a produrre delle canne ben dritte. Congedandolo, il suo supervisore si attarda nella descrizione di alcune questioni legate alla produzione della fabbrica dipingendo un quadro in cui si può cogliere un'ironica

¹⁰ Ivi, p. 183.

¹¹ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p. 471.

allusione alla situazione dell'esercito francese, afflitto da una carenza di munizioni dopo le sconfitte registrate nell'estate del 1940. Questi afferma:

Il n'y a pas souvent de cartouches, dit l'homme, on est en retard sur les programmes de cartouches, on en a de grandes réserves pour un modèle de fusil qu'on ne fabrique plus, mais on n'a pas reçu l'ordre d'en faire pour les nouveaux fusils, alors, on ne peut pas s'en servir. Ça ne fait rien, d'ailleurs. Qu'est-ce que vous voulez faire avec un fusil contre une machine à roues ? Les ennemis fabriquent une machine à roues pour deux fusils que nous faisons. Alors, nous avons la supériorité du nombre. Mais une machine à roues ne se soucie pas d'un fusil ou même de dix fusils, surtout sans cartouches...¹²

Al di là di questo episodio si può tuttavia affermare che la guerra sia una realtà estranea al resto de *L'Écume des jours*.

Pochi mesi dopo la stesura di quest'opera compare invece nel giugno del 1946 su *Les Temps Modernes* un racconto, sul quale ci si è già soffermati, interamente costruito sul motivo della guerra: si tratta di *Les Fourmis*. Esso narra con un'abbondante dose di *humour noir* la vicenda di un soldato impegnato nello sbarco alleato: non appena questi, con un'attitudine piuttosto distaccata e un'aria da combattente poco convinto, mette piede sulla spiaggia, si scatena una tragica mattanza in cui interi battaglioni finiscono annientati, mitragliati dalle postazioni tedesche. Il protagonista resta tuttavia in vita finché, nelle ultime pagine del racconto, poserà il piede su una mina. Ci si è già soffermati sulla genesi dell'opera, legata allo stupore suscitato nei coniugi Vian dalla visione sul finire della guerra dei filmati propagandistici tedeschi; nota tuttavia Marc Lapprand¹³ come tale racconto potrebbe anche ispirarsi a *Le Mur* di Sartre, racconto d'ambientazione bellica del 1939 che coniuga sapientemente umorismo e orrore; secondo Jacques Duchateau sarebbe stato il "Major" a far conoscere al nostro autore quest'opera all'indomani della guerra; Lapprand¹⁴ nota poi come lo stile di *Les Fourmis* si avvicinerebbe a quello de *L'Étranger* di Camus, con una narrazione in prima persona del protagonista che esprime la solitudine e il tedio che lo circondano; accomunerebbe poi i protagonisti di entrambi i lavori l'inconsistenza psicologica. Ma al di là di queste possibili fonti di ispirazione e al di là della maestria che Vian dimostra nell'uso che fa dell'*humour noir*, questo racconto è estremamente significativo poiché si tratta della prima opera del nostro autore che tratta esplicitamente il tema di quella guerra che egli

¹² Ivi, p. 473.

¹³ Vian, *Les Fourmis*, op.cit., pp. 1203-1204.

¹⁴ Ivi, pp. 1206-1207.

ha appena vissuto e che pur così poco spazio ha fino a quel momento trovato nei suoi lavori.

Lo stesso anno, da novembre a settembre, il nostro autore lavora a un altro romanzo: *L'Automne à Pékin*. Anche quest'opera appartiene quindi alla fase immediatamente successiva alla fine della guerra, ma rimandi a tale realtà compaiono nel corso del romanzo in due sole occasioni: nella novella liminare A, quando troviamo Amadis Dudu che “se mit à marcher au pas”¹⁵ dopo che in una viuzza secondaria delle “femmes aux gros désirs mous [...] leur peignoir ouvert sur un grand manque de vertu”¹⁶ si mettono a tamburellare sul fondo di alcuni bidoni dell'immondizia. Il narratore constata come “C'est pour cela qu'il préférerait passer par la ruelle. Ça lui rappelait le temps de son service militaire avec les Armerlauds, quand on bouffait du pineute beutteure dans des boîtes en fer-blanc”¹⁷. Altri riferimenti alla guerra compaiono poi nella novella B, in cui troviamo per protagonista quel Claude Léon che, come si è visto, Vian conosce nel settembre del 1944 e che diventa un grande amico del nostro autore. È proprio grazie a questi che Vian, dopo aver lasciato l'Afnor, trova un posto in quell’“Office du papier” nei cui uffici, mostrando scarso interesse per il lavoro, stenderà buona parte de *L'Automne à Pékin*. Claude Léon, ebreo e convinto comunista, aveva partecipato alla Resistenza; questa sua esperienza, il racconto di cui ha certamente condiviso con Vian come dimostrano le parole di quest'ultimo nell'intervista rilasciata a Pierre Barbier¹⁸ nel 1956 per la trasmissione della RTF “La Vie des lettres” a proposito della genesi del proprio romanzo, emerge, seppur camuffata sotto il tipico stile umoristico e immaginifico del nostro autore, nelle pagine della novella liminare B di cui è protagonista. In essa (aperta tra l'altro da un'epigrafe tratta da un'opera di quel Maurice Laporte, fondatore della “Jeunesse communiste”, che finirà dopo il 1925 per collaborare

¹⁵ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 515.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ A proposito di questa novella B. Vian si è espresso nell'intervista rilasciata a Pierre Barbier e parzialmente pubblicata da Marc Lapprand. A Barbier che gli chiedeva se la novella B fosse una sorta di caricatura de *L'Étranger*, Vian risponde: “Ce ne pas venu de là, ce n'est pas une caricature de *L'Étranger*. Le personnage de cette nouvelle-là, en particulier, porte le nom d'un de mes amis [...] Et je me suis toujours rappelé la satisfaction qu'il me disait avoir éprouvée en se vengeant un jour en tuant un capitaine SS [...] pour lui prendre ses bottes. Ça m'a toujours beaucoup frappé que tuer quelqu'un puisse apporter une telle joie. C'est d'ailleurs en cela que j'ai trouvé, que j'ai toujours trouvé [...] que la guerre est une chose absurde parce que, objectivement, ça ne peut pas satisfaire énormément de tuer quelqu'un. Mais il m'a paru, tout de même, très compréhensible que cela le soit dans certaines circonstances. C'est peut-être cette atmosphère-là que j'ai voulu rendre dans cette nouvelle-là.” Cfr. Lapprand, *Relire Vian aujourd'hui*, op. cit., p. 47.

coi nazisti) Claude Léon è un impiegato alle prese con le pericolose richieste del proprio sadico capo Saknussem. Questi è preoccupato dagli ultimi avvenimenti:

Vous avez lu les journaux? Les conformistes nous préparent de beaux jours, hein ?... [...] Ces salauds-là, dit son chef. Ah il est temps qu'on fasse attention... Et ils sont tous armés, vous savez [...] On l'a bien vu, au Libérationnement, dit Saknussem. Ils emmenaient les armes par camions entiers. Et naturellement, les honnêtes gens comme vous ou moi n'ont pas d'armes.¹⁹

Interessanti i termini “conformistes” e “Libérationnement”, deformazioni caricaturali rispettivamente di “comunisti” e “Liberazione” che rimandano all’attualità. Saknussem chiede allora a Claude di procurargli un’arma, cosa che esporrà quest’ultimo a un notevole pericolo, promettendogli tra l’altro un rimborso della spesa solo parziale. Claude Léon acquista così una P.P.K., pistola tedesca prodotta negli anni ’30, altro riferimento all’attualità. Egli finisce tuttavia per scaricarla su di un ciclista che lo ha infastidito, episodio questo di *humour noir* su cui ci si è già soffermati nel corso della parte I. Imprigionato per tale crimine, dopo aver tentato invano di suicidarsi, a Léon verrà concesso di ricoprire il posto vacante di eremita in Exopotamie: si è infatti scoperto che il ciclista era un “conformiste” e in quanto tale un “ennemi de notre Sainte Mère l’Église cornue et apostillonique”²⁰.

Solo due sono allora i riferimenti alla Seconda Guerra Mondiale che emergono nel corso dell’intero romanzo. Così tanto *L’Automne à Pékin*, quanto *L’Écume des jours* sono romanzi che pur scritti in un periodo immediatamente successivo alla guerra, presentano di questa soltanto qualche episodica reminiscenza. Alla luce di ciò sarà allora interessante soffermarsi sulle parole di Vian a proposito de *L’Automne à Pékin* nel prosieguo dell’intervista rilasciata a Pierre Barbier sulla quale si tornerà a breve.

Dopo *Les Fourmis* troviamo un’altra opera vianesca, questa volta teatrale, che tratta il tema dello sbarco alleato e che vede la guerra per protagonista: si tratta de *L’équarissage pour tous*, pièce stesa nella sua prima versione nel 1947 e rappresentata per la prima volta nel 1950 al Théâtre des Noctambules; Vian la definisce una “vaudeville paramilitaire”²¹ ed è un’opera dal carattere così marcatamente ubuesco che, come si è visto nel corso della parte I, sarà proprio per via di questa che il *Collège de Pataphysique* si deciderà ad accogliere Vian come membro effettivo a partire dal giugno 1952.

¹⁹ Vian, *L’Automne à Pékin*, op. cit., p. 528.

²⁰ Ivi, p. 536.

²¹ B. Vian, *L’équarissage pour tous*, in *Théâtre*, Parigi, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 223.

La *pièce* tratta la vicenda di una famiglia di gretti paesani di Arromanches, in cui le donne si chiamano tutte alla stessa maniera, Marie, e in cui le figlie pare abbiano avuto in passato rapporti con gli uomini di famiglia. Principali personaggi sono, ubuescamente, Le Père e La Mère. Le Père è un “équarisseur très gentil”²² che tratta le carcasse dei cavalli in una maleodorante “fosse à chevaux avec trappe”²³ in cui finiranno tuttavia anche diversi personaggi indigesti destinati “Dans la fosse... avec les honneurs de la guerre”²⁴. Le Père, che si è sottratto alla guerra ignorando la lettera di coscrizione e gettando nella fossa quanti sono venuti a reclamarlo, ha come unico egoistico interesse, mentre tutt’intorno imperversa lo sbarco alleato con tutta la dose di distruzione che ne consegue, di maritare la figlia con il collaborazionista Heinz ma allo stesso tempo di concedere le grazie dell’altra figlia Marie ad alcuni pudichi soldati americani che si intrattengono a casa. Gli stessi americani tuttavia, mentre attorno alla casa del Père si combatte una sanguinosa guerra regolamentata alla maniera di una partita di tennis, non hanno problemi a giocare a carte con gli avversari nei *break*, giungendo addirittura a scambiarsi con questi le divise per via delle scommesse fatte durante il gioco. Tutte le fazioni interessate sono così ridicolizzate: i tedeschi sono spesso rappresentati come maleodoranti; gli americani come puritani che si scandalizzano ad ogni allusione di carattere sessuale e che sbarcano con casse di pastori: “On les distribue à qui en demande”²⁵, constata Jacques, figlio del Père, arruolato come paracadutista nell’esercito statunitense; i russi sono invece rappresentati da Catherine, altra figlia del Père, che getta per terra i bicchieri di vodka appena svuotati e che constata: “Des pasteurs, du coca-cola et des voitures... C’est toujours à ça que ça revient, la démocratie occidentale”²⁶; i giapponesi si esprimono incomprensibilmente e fanno harakiri; i francesi, infine, sono dipinti come opportunisti pronti a collaborare con il miglior offerente. Ci si trova pertanto di fronte a una messa in ridicolo indistinta di tutte le fazioni che prendono parte all’azione e l’assurdità dell’annientamento generale viene sottolineata ulteriormente dal finale in cui, compiuta la Liberazione e giunto il momento della ricostruzione, giungono ad Arromanches, nella quale la sola casa del Père è rimasta in piedi, dei funzionari governativi che per via dei progetti a cui debbono

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. 272.

²⁵ *Ivi*, p. 321.

²⁶ *Ibid.*

assolutamente attenersi, fanno esplodere la casa del Père mentre questi è ancora al suo interno.

Ciò che traspare da questa *pièce* è quella convinzione di Vian che, emersa chiaramente per la prima volta in *Les Fourmis*, viene sempre più formalizzandosi in alcune sue opere, perlopiù teatrali: si tratta della convinzione che non esista nessun valido motivo che possa giustificare l'annientamento di vite umane e di conseguenza il convincimento che qualsiasi guerra sia caratterizzata dall'assurdità. Ecco perché in quest'opera (ma non solo, si pensi per esempio a *Le gouter des généraux*), egli non si schiera mai dalla parte di una fazione precisa, ma attacca piuttosto con un umorismo volto alla ridicolizzazione e alla messa in risalto dell'assurdità che le caratterizza, qualsivoglia fazione che prenda parte a quella sicura mattanza a cui si riduce in fin dei conti ogni azione bellica. Così, di fronte a una carneficina come quella verificatasi durante il *D-day*, al di là del fondamentale punto di svolta che tale avvenimento possa rappresentare per le dinamiche della Seconda Guerra Mondiale e al di là degli atti di eroismo che si possano essere verificati durante quei momenti, il nostro autore tratta tale evento attraverso il ricorso a una ridicola e grottesca assurdità, volta però a rispecchiarne l'insensatezza.

Del resto è lo stesso Vian a esprimere in maniera piuttosto chiara la propria posizione, fraincesa al momento delle prime rappresentazioni della *pièce*, al riguardo:

Il n'y a rien de scandaleux à provoquer l'hilarité en évoquant, par exemple, la guerre. Je regrette d'être de ceux à qui la guerre n'inspire ni réflexes patriotiques, ni mouvements martiaux du menton, ni enthousiasme meurtrier (Rosalie, Rosalie !), ni bonhomie poignante et émue, ni pitié soudaine – rien qu'une colère désespérée, totale, contre l'absurdité de batailles qui sont des batailles des mots mais qui tuent des hommes de chair. Une colère impuissante, malheureusement.²⁷

Così, dopo *Les Fourmis*, la guerra torna a essere protagonista di un'opera di Vian. Queste due opere risultano inoltre particolarmente interessanti poiché vi si possono cogliere i germi di quell'antimilitarismo che costituirà una delle costanti della produzione del nostro autore e che si concretizzerà in alcuni scritti successivi i quali, pur lasciandosi alle spalle le dinamiche della Seconda Guerra Mondiale, trarranno la propria materia proprio dall'assurdità dei conflitti e più in particolare dall'assurdità

²⁷ Troviamo queste parole di Vian nella prefazione dell'edizione del 1950 de *L'équarissage pour tous*. Rybalka ne ha raccolti alcuni significativi passaggi. Cfr. Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, op. cit., pp. 60-61.

rappresentata dal fatto di votare al massacro per meri motivi economici o politici centinaia di migliaia di giovani vite.

È il caso di quella *pièce* del 1951, *Le gouter des généraux*, sulla quale ci si è già soffermati nel corso della parte I, per via del suo essere un modello di quell'attacco che il nostro autore conduce nei confronti dei vertici di qualsivoglia esercito le cui decisioni sono dettate da assurde dinamiche e determinano altrettanto assurde conseguenze per quanti sono obbligati a seguirle. Marc Lapprand²⁸ ipotizza che la genesi di tale opera si potrebbe legare anche alla traduzione che Vian svolge nel 1951 per conto di Gallimard della biografia del generale Omar Bradley, principale stratega dello sbarco in Normandia. Il nostro autore, nonostante non apprezzi la figura del generale, come dimostra la dicitura "histoire d'un connard" che compare sulla copia che egli dona all'amico Claude Léon, accetta tuttavia il lavoro in quanto a corto di denaro. Tale figura potrebbe così ispirare quelle di quei generali che compaiono nella *pièce* prendendo con disinvoltura decisioni destinate a rivelarsi funeste per i propri soldati mandati al macello. È doveroso tuttavia notare come quest'opera teatrale sia scritta in un periodo in cui, come si è già visto, le dinamiche internazionali sono dominate dalla guerra fredda e dalle guerre coloniali in Indocina e Corea le quali forniscono certamente i maggiori spunti al nostro autore. Vian, animato da uno spiccato antimilitarismo, attacca ancora una volta indistintamente i rappresentanti militari di tutte le fazioni in gioco, proponendo un ritratto satirico tanto dei generali francesi quanto dei rappresentanti dell'esercito americano, sovietico e cinese: questi infatti vengono descritti come turbolenti bambini che non si fanno scrupoli a giocare con la vita dei propri soldati scatenando guerre per contrastare le crisi economiche. L'assurdità di tali atteggiamenti culminerà nella partita di *roulette russe* finale durante la quale uno dopo l'altro i generali troveranno la morte, fino all'ultimo, Audubon, che prima di stramazzone a terra potrà gridare soddisfatto: "J'ai gagné!"²⁹.

Alla luce di questa *pièce* si può notare come il nostro autore, dopo aver illustrato a più riprese in diverse opere, come si è fin qui constatato, l'assurdità che contraddistingue qualsivoglia evento bellico, sia giunto infine a identificarne i principali responsabili: si tratta di quei vertici militari che rende ora bersagli delle proprie invettive. In tal senso particolarmente significativa risultava già la cronaca *Pas de*

²⁸ Lapprand, *V comme Vian*, op. cit., pp. 72-73.

²⁹ B. Vian, *Le gouter des généraux*, in *Théâtre*, Parigi, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 221.

crédits pour les militaires che, destinata al numero del settembre del 1948 di *Les Temps Modernes*, non era stata tuttavia pubblicata. Nella nota liminare di tale cronaca Vian sostiene ironicamente che “le Menteur s’est hardiment élançé sur la voie de l’engagement”³⁰. Questo *engagement* è volto a contrastare il mondo militare il quale ha un unico obiettivo: “l’anéantissement”³¹ della specie umana. Una volta riscontrata tale pericolosità dei militari, il nostro autore propone allora un vero e proprio “Petit manuel d’anéantissement du militaire”³² nel quale, analizzando uno per uno tutti i gradi della gerarchia militare (constatando tra l’altro come il plurale di “un Général” sia in realtà “des Générés”), suggerisce svariate e umoristiche modalità per sbarazzarsi di questi pericolosi soggetti.

Questa idea verrà poi ulteriormente arricchita da Vian nello scritto patafisico *Lettre à sa Magnificence le Vice-curateur Baron sur les truqueurs de la guerre* pubblicato nel *Dossier acénonètes du College de ‘Pataphysique* dell’11 gidouille 86 (data che nel calendario “profano” corrisponderebbe al 25 giugno 1959). Partendo dalla constatazione ironica che “les guerres sont mal faites”³³ dal momento che diversi sono i soldati che tornano dal fronte, Vian passa a constatare la pericolosità dei veterani: questi infatti, poiché scampati alla morte, si son fatti l’idea che la guerra non sia pericolosa e spingono di conseguenza l’opinione pubblica a non prenderla sul serio. Ciò accade poiché i conflitti sono combattuti da dei dilettanti, spinti all’inevitabile ma ahimè solo parziale massacro da quegli ufficiali che ben si guardano da partecipare all’azione e che se ne restano invece nelle retrovie. “Le jour où personne ne reviendra d’une guerre, c’est qu’elle aura enfin été bien faite”³⁴, scrive Vian. L’inevitabile paradossale conclusione cui il nostro autore giunge è allora che “on devrait abattre tous ceux qui reviennent intacts et tolérer, pourvu qu’ils se taisent, ceux qui reviennent partiellement morts, mutilés ou blessés. On préférera, évidemment, ceux qui reviennent déprivés de l’usage de la parole”³⁵.

Con questo scritto si può considerare conclusa quella parte della produzione di Vian ascrivibile alla tematica della guerra. Nel corso del nostro approfondimento è stato

³⁰ B. Vian, *Pas de crédits pour les militaires*, in *Œuvres romanesques complètes, t.1, op. cit.*, p. 1076.

³¹ *Ivi*, p. 1077.

³² *Ivi*, p. 1079.

³³ Vian, *Écrits divers. Articles, textes pataphysiques* in *Œuvres romanesques complètes, t.2, op.cit.*, p. 1179.

³⁴ *Ivi*, p. 1183.

³⁵ *Ibid.*

possibile constatare come lo spazio che il nostro autore consacra a tale tema e all'assurdità che ai conflitti è connaturata, tenda a emergere progressivamente nel corso della sua opera. Se infatti, come si è potuto notare, l'esperienza che Vian fa in prima persona della guerra è quella piuttosto edulcorata di un giovane privilegiato di buona famiglia, e se di conseguenza il tema del conflitto compare solo sporadicamente nelle sue prime produzioni, si è potuto constatare tuttavia come egli non sia indifferente a tale drammatica realtà e come anzi, nel prosieguo della sua opera, essa tenda a una continua riemersione, così intensa da poter permettere di affermare che essa abbia un vero e proprio ruolo da protagonista nella produzione vianesca; inoltre a fronte dell'emergere di tale realtà, il nostro autore assume, in maniera sempre più rivendicata, l'atteggiamento dell'antimilitarista. In tal senso emblematica è quella sua celeberrima canzone che proprio dell'antimilitarismo è un manifesto, *Le déserteur*. In un immaginario dialogo con il Presidente della Repubblica, Vian canta:

Je viens de recevoir
Mes papiers militaires
Pour partir à la guerre
Avant mercredi soir
Monsieur le Président
Je ne veux pas la faire
Je ne suis pas sur terre
Pour tuer des pauvres gens
C'est pas pour vous fâcher
Il faut que je vous dise
Ma décision est prise
Je m'en vais déserteur [...]

S'il faut donner son sang
Allez donner le vôtre
Vous êtes bon apôtre
Monsieur le Président.

Così il nostro autore, dopo che nelle sue primissime opere ha presentato solo qualche sporadico elemento volto a illustrare l'assurdità della guerra, come nei casi di *Vercoquin et le plancton*, *L'Écume des jours* e *L'Automne à Pékin*, dopo che invece ha scimmiettato tale realtà apertamente e in maniera grottesca in *Les Fourmis*, *L'équarissage pour tous* e *Le gouter des généraux*, dopo che si è impegnato a individuare e bersagliare quanti danno sostentamento a tale realtà in scritti polemici quali *Pas de crédits pour les militaires* e *Lettre à sa Magnificence le Vice-curateur*

Baron sur les truqueurs de la guerre, ci permette in ultima analisi di poter affermare che la guerra è senz'altro una delle principali tematiche della sua produzione.

Ma alla luce dell'approfondimento che è stato qui condotto, il quale ci ha permesso di cogliere solo sparuti elementi che ne *L'Automne à Pékin* rimandano alla guerra, in particolare in quella novella liminare B che vede per protagonista l'amico Claude Léon, e alla luce delle seguenti parole di Vian a proposito della genesi del proprio romanzo nel corso dell'intervista rilasciata nel 1956 a Pierre Barbier:

Ecoutez je ne crois pas avoir répondu à des influences littéraires, en tout cas j'ai peut-être répondu à l'influence du fait que c'était la fin de la guerre et qu'on ne peut guère trouver chose plus absurde qu'une guerre, quelle qu'elle soit³⁶

è lecito farsi la stessa domanda che Marc Lapprand si pone riguardo al romanzo: “Faut-il y voir une simple métaphore de la guerre, comme il (Boris Vian) le laisse entendre dans son interview de 1956, ou l'expression d'une quête plus personnelle, qui a donné lieu à des interprétations inattendues ?”³⁷.

Nel prosieguo della trattazione si tenterà allora di fornire una risposta a tale interrogativo cercando di proporre una possibile interpretazione del significato de *L'Automne à Pékin*. Prima di poterlo fare, però, occorre soffermarsi più da vicino su alcuni importanti aspetti che caratterizzano il romanzo.

³⁶ Lapprand, *Relire Vian aujourd'hui*, op. cit., p. 47.

³⁷ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., p. 1230.

CAPITOLO 2

TRASGRESSIONE E UMORISMO NE *L'AUTOMNE À PÉKIN*

Prima di potersi interrogare sul significato più profondo de *L'Automne à Pékin* è utile soffermarsi su alcuni significativi aspetti che caratterizzano questo romanzo. Se esso è infatti steso all'indomani della guerra, nel 1946, sparuti sono tuttavia gli elementi, come si è visto, che a tale realtà si ricollegano. Più significativi sono invece quelli che si legano al rapporto mai veramente decollato tra Vian e la casa editrice Gallimard, con la quale il nostro autore è pur in costante contatto. Il romanzo mostra inoltre, dal punto di vista della struttura, alcune peculiari dinamiche che hanno permesso alla critica di avanzare interessanti ipotesi, dal punto di vista dell'ambientazione, una realtà che potrebbe rivelarsi portatrice di un significato nascosto. Inoltre *L'Automne à Pékin* presenta quelle che, alla luce dell'approfondimento svolto nei precedenti capitoli, risultano essere due delle principali dinamiche che caratterizzano l'opera del nostro autore: umorismo e trasgressione. Nelle prossime pagine ci si propone allora di analizzare tali aspetti per poter poi svolgere, nell'ultimo capitolo, una conclusiva indagine sul significato più profondo di cui il romanzo potrebbe essere portatore.

Come accade per tutti gli altri suoi romanzi, Boris Vian stende *L'Automne à Pékin* nel giro di una manciata di settimane. Dopo aver ultimato *L'Écume des jours* nel maggio del 1946 (romanzo per il quale otterrà in settembre da Gaston Gallimard un contratto di pubblicazione) e dopo aver lavorato nell'agosto dello stesso anno a *J'irai cracher sur vos tombes*, il nostro autore comincia la stesura de *L'Automne à Pékin* nel settembre del 1946, ultimando una prima versione già in novembre. Vian, come si è già visto, nel febbraio dello stesso anno si era licenziato dall'Afnor, per raggiungere all'Office professionnel des Industries et Commerces du papier et du carton l'amico Claude Léon, il quale lo aveva raccomandato presso la direzione. I due amici condividono l'ufficio e si ritagliano numerosi spazi per affrontare diverse letture, di cui resterà traccia nelle strampalate epigrafi del romanzo del nostro autore, e per comporre diversi scritti, tant'è che risulta ragionevole ipotizzare che Vian abbia steso buona parte de *L'Automne à Pékin* proprio nel suo nuovo ufficio.

Inoltre, come si è visto, nel giugno del 1946 Vian aveva vissuto la scottante delusione del mancato ottenimento del “Prix de la Pléiade”, esperienza che, oltre ad aver esercitato una più o meno diretta influenza sulla genesi di *J'irai cracher sur vos tombes*, risulta avere un importante ruolo anche in quella de *L'Automne à Pékin*. La seguente poesia dal carattere rabellesiano del nostro autore, intitolata *Je n'ai pas gagné le Prix de la Pléiade*, è piuttosto eloquente riguardo alla frustrazione vissuta da Vian e risulta significativa rispetto alla genesi de *L'Automne à Pékin* per via del suo presentare canzonatoriamente alcuni degli artefici della sconfitta riportata (Jean Paulhan, Marcel Arland e Jean Grosjean) che, come si vedrà, ricompariranno insieme ad altri sotto pseudonimo come personaggi del romanzo:

Nous étions partis presque z-équipollents
Hélas ! Tu m'as pourfendu et cuit, Paulhan.
Victime des pets d'un Marcel à relents
J'ai-z-été battu par l'abbé Grosjean.
Qui m'as consolé, c'est Jacques Lemarchand
Mais mon chagrin, je le garde en le remâchant
Je pleure tout le temps Que n'eau, Que n'eau.
Satr'apprendra, qu'ils m'ont dit en rigolant,
À ne pas écrire des poésies mystère.

Alors je m'y mets.
J'ai mal à ma rapière.
Mais je ne le dirai jamais.
Je vais faire une pensée
Bouchez-vous le nez.
Vous entendrez le bruit
Je crois que ça suffira.³⁸

Tra le personalità che compaiono in questa poesia quella di Jean Paulhan darà presto un nuovo dispiacere al nostro autore, il quale contava di pubblicare il suo nuovo romanzo presso Gallimard; una lettera di Paulhan del 25 gennaio del 1947 comunica infatti a Vian, smorzandone l'entusiasmo, che il suo nuovo romanzo non convince appieno. Di lì a poco questo sarà in effetti rifiutato da Gallimard. Il nostro autore si rivolge allora a quel Jean d'Halluin, direttore delle Éditions du Scorpion, presso cui aveva appena pubblicato *J'irai cracher sur vos tombes* e si apprestava a pubblicare *Les morts ont tous la même peau*, il quale, anche per riconoscenza visto il grande successo ottenuto dal primo romanzo di Sullivan, accetta di pubblicarlo, pur in un'edizione che risulta piuttosto trascurata, cosa che infastidisce Vian il quale, in una lettera del 1950 destinata al critico Stuart Gilbert, scrive: “Vous trouverez sans doute que ‘L'Automne’

³⁸ Vian, *Œuvres*, t.5, op. cit., p.182.

est affreusement imprimé [...] c'est vrai mais c'est tout de même un des deux auxquels je tiens un peau, l'autre est *L'Écume des jours*”³⁹. Queste parole sono certamente molto interessanti perché oltre ad attestare il fastidio del nostro autore per la trascuratezza dell'edizione di Jean d'Halluin, mostrano anche l'importanza che il nostro autore dà a questo romanzo. Nel 1951 Vian tenterà nuovamente di proporre un'edizione de *L'Automne à Pékin* a Gallimard, il quale tuttavia rifiuterà. Ciononostante questo romanzo sarà il solo firmato Vian a conoscere una riedizione vivente il nostro autore: nel 1956, infatti, Alain Robbe-Grillet, all'epoca direttore presso Minuit, decide di pubblicare nuovamente il romanzo. Ciò permetterà a Vian di rimaneggiare il testo e la modifica più consistente che vi apporterà sarà la suddivisione dei trentotto capitoli in tre movimenti.

Per quanto concerne la struttura del romanzo, a seguito dello studio del manoscritto del romanzo che ha condotto, Marc Lapprand afferma: “il semble que Vian se soit essayé à suivre des contraintes de structure inspirée par un approche mathématique que ne dédaignait pas son aîné et ‘père’ en littérature (Raymond Queneau)”⁴⁰. In effetti i manoscritti, sulla base dello studio degli inchiostri utilizzati dal nostro autore, presenterebbero la prova di un ricorso a diverse *contraintes*: il numero di pagine del romanzo, trecentotrenta, annotato accuratamente sul verso del foglio del titolo, parrebbe infatti essere stato predeterminato; così come il numero dei capitoli, indicati in cifre romane sui fogli prima della stesura, e, di conseguenza, il numero di pagine che sarebbero andate a costituirli.

C'è poi anche chi come Pia Birgander ha individuato nella struttura de *L'Automne à Pékin* l'anatomia di un'opera melodrammatica: scrive la Birgander: “il n'y aurait rien de surprenant, à notre avis, dans le fait qu'un romancier/musicien, de surcroît l'auteur de trois livrets opéra, calque la forme d'une œuvre romanesque sur celle d'une œuvre musicale”⁴¹. Si potrebbe in effetti individuare nella prima sezione de *L'Automne à Pékin*, quella costituita dalle quattro novelle A, B, C e D, una sorta di preludio in cui vengono presentati, fatta eccezione per l'archeologo Athanagore, i principali personaggi/motivi che andranno a sostenere la struttura dei successivi tre movimenti.

³⁹ Di tale lettera inedita e appartenente a una collezione privata ne dà notizia M. Lapprand. Cfr. Vian, *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., p. 1222.

⁴⁰ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., p. 1220.

⁴¹ Birgander, *Boris Vian romancier: étude de techniques narratives*, op. cit., p. 191.

Intramezzati da dei passaggi, questi sono rispettivamente caratterizzati da una tendenza a una lenta inazione in cui tuttavia vengono a stabilirsi i ruoli che i vari personaggi avranno nel prosieguo della narrazione, da una successiva accelerazione che comporta lo sviluppo spesso imprevedibile dell'azione e da uno scioglimento finale delle dinamiche che hanno costituito fin lì l'ossatura di questo romanzo/opera. L'ipotesi della Birgander è affascinante e potrebbe essere avvalorata anche dal fatto che Vian mostri anche altrove una predilezione per il ricorso a nomenclature e strutture che si rifanno all'ambito musicale per le proprie opere: in *Trouble dans les andains* troviamo così un capitolo di transizione denominato "Interlude", mentre *Vercoquin et le plancton* presenta un vero e proprio "Prélude" oltre che quattro parti assimilabili a dei movimenti dall'andamento variabile. Resta tuttavia il fatto che, come si è visto, la genesi de *L'Automne à Pékin* è legata a precise *contraintes* e soprattutto il fatto che la strutturazione in movimenti risale solo alla seconda e più tarda edizione Minuit mentre l'ideazione dei passaggi, sulla base della nota autografa sul manoscritto a tal proposito, risalirebbe al 14 gennaio 1947, data in cui la prima versione del romanzo è già stata ultimata.⁴²

Per quanto riguarda il cronotopo del romanzo, secondo la terminologia di Bachtin, questo risulta piuttosto indefinito. Nonostante infatti il titolo paia fornire al lettore le necessarie coordinate spazio-temporali, ne *L'Automne à Pékin* non troviamo riferimenti né alle stagioni, né alla Cina. C'è chi, come Jean-Pierre Vidal, ha cercato di spiegare tale titolo notando come la Cina potrebbe fare riferimento a un "ailleurs absolu"⁴³ e la stagione autunnale alla provvisorietà: così il titolo indicherebbe metaforicamente la presenza nel romanzo di un rito di passaggio, magari proprio quello vissuto dal suo protagonista Angel. C'è poi chi come Gilbert Pestureau, sulla base della consultazione di un manoscritto di Vian contenente alcuni abbozzi di scenari per futuri film, ha constatato come avendo il nostro autore proposto in uno di essi di mostrare una "carte avec Pékin à la place de Paris"⁴⁴ per sottolineare l'ignoranza dei francesi in ambito geografico, Pechino potrebbe essere semplicemente Parigi e l'autunno fare riferimento alla stagione in cui il nostro autore stende il romanzo. Nonostante tali suggestive ipotesi,

⁴² Cfr. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op. cit., p. 218.

⁴³ J. Vidal, *La déviance générale*, in *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, t.1. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977, p. 265.

⁴⁴ *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, t.1., op. cit., pag 262.

non si può tuttavia non tener conto delle pur paradossali parole del nostro autore a proposito dei titoli delle opere letterarie, in quell'intervista di Pierre Barbier sulla quale ci siamo già soffermati:

Effectivement, il y a une chose à propos des titres que j'ai toujours défendue. C'est qu'on n'a pas lu le livre quand on lit le titre : par conséquent, si le titre n'a aucun rapport avec le livre, ça n'a aucune importance, et il vaut même mieux que ça n'ait aucune importance, parce que, de deux choses l'une : ou bien le titre est bon, il résume le livre et ça n'est plus la peine d'acheter le livre. Ou bien le titre est mauvais et il n'intéresse pas. Alors je crois que ce qu'il faut trouver, c'est un titre qui soit un tout en soi et qui donne envie de lire le livre. Moi, personnellement, *L'Automne à Pékin* m'avait paru [...] une assez jolie saison⁴⁵

Dopo la sezione iniziale costituita dalle quattro novelle d'ambientazione urbana (che parrebbe rimandare a Parigi), l'azione del romanzo si svolge perlopiù nel deserto dell'Exopotamie. Marc Lapprand⁴⁶ ha notato come nei mesi di stesura del romanzo, su *Le Monde* sia abbondantemente pubblicizzata la mostra del Louvre "Archéologie mésopotamienne"; egli ipotizza allora che ciò possa aver avuto un'influenza sulla genesi del romanzo, ambientato in quell'Exopotamie il cui significante rimanda alla regione mediorientale e che è caratterizzato dalla presenza di un'*equipe* di archeologi. Quanto all'etimologia del nome della regione desertica in cui è ambientato il romanzo, ritengo tuttavia che una particolare attenzione meriti l'utilizzo di quel prefisso ἐκ/ἐξ, "fuori da", che accompagna il termine ποταμός; se ci si sofferma infatti sulla geografia dell'opera vianesca ci si rende conto che il deserto può essere raggiunto dai personaggi solo dopo aver compiuto la traversata di una distesa d'acqua. Di conseguenza l'azione del romanzo può avviarsi solo una volta che i protagonisti sono giunti "fuori da" tale distesa. La traversata può avvenire in due differenti modalità: percorrendo la "nationale d'Embarquement"⁴⁷, come fanno Amadis Dudu e Mangemanche, o viaggiando in nave come fanno tutti coloro che sono coinvolti nella costruzione della ferrovia. In entrambi i casi il "traghettatore" è una figura inquietante, sorta di Caronte. Da un lato troviamo infatti quel folle autista, su cui si è già soffermati, che giunto a destinazione si acceca poiché "Au pays des aveugles, les borgnes sont rois"⁴⁸; dall'altro troviamo il viscido e sadico capitano della nave che importuna la piccola Olive e prende a calci, baudelaireianamente, un cormorano posatosi sul ponte della nave. Si potrebbe così

⁴⁵ Lapprand, *Relire Vian aujourd'hui*, op. cit., p. 47.

⁴⁶ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, t.1, op. cit., p. 1226.

⁴⁷ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 521.

⁴⁸ Ivi, p. 525.

vedere nel viaggio verso l'Exopotamie un iniziatico traghettaggio verso un universo parallelo. Certo, già l'universo che i personaggi abbandonano, quello delle novelle iniziali, è a tutti gli effetti un universo parallelo, retto dalle tipiche leggi non cartesiane del nostro autore. Ci si troverebbe allora semplicemente di fronte a una *mise en abyme* di universi paralleli. Ma qui si tratta forse di un passaggio ulteriore, tant'è che alcuni critici, più o meno a buon diritto, si son spinti fino a dare una lettura esoterica del romanzo⁴⁹. Quel che è certo è che il deserto dell'Exopotamie è una terra misteriosa e simbolica che lascia spazio a interrogativi di carattere metafisico, basti pensare a quella sotterranea "ligne de foi"⁵⁰ nella cui ricerca è impegnata l'*equipe* di Athanagore; è poi il luogo in cui il tormentato protagonista Angel vivrà una sorta di rito di passaggio con un conseguente inevitabile personale cambiamento; è ancora un deserto luminoso che presenta tuttavia all'orizzonte delle inquietanti e metaforiche fasce d'ombra e di nulla che non restituiscono quanti vi si avventurano; è infine, come mostra Alain Costes⁵¹ sulla base di un'attenta analisi testuale, uno spazio in cui le suddette concentriche fasce d'ombra vanno a disegnare una spirale. Si tratta forse della rappresentazione di una patafisica "gidouille"? Diversi sono dunque gli elementi che permettono di ipotizzare che il deserto de l'Exopotamie costituisca un universo parallelo dai significati nascosti cui si può giungere solo dopo un iniziatico traghettaggio. Tale universo è tuttavia retto dalle tipiche leggi vianesche, coerenti nel loro insieme, ma aliene al lettore. La frase dell'autista/traghettaggiatore potrebbe nascondere allora un duplice suggerimento sull'attitudine da adottare nei confronti del deserto dell'Exopotamie: per i personaggi potrebbe essere un invito ad abbandonarsi a quelle dinamiche enigmatiche che li attendono, per il lettore potrebbe essere un invito a chiudere un occhio sulle apparenti incongruenze di un mondo retto da leggi che paiono assurde, per poterne così cogliere appieno il significato più profondo.

Sulla possibile interpretazione di tale significato si tornerà nel corso della parte III; prima di giungervi, ci si soffermerà su quei due aspetti che sono stati fin qui identificati come gli assi portanti della produzione romanzesca del nostro autore, realtà che caratterizzano senza dubbio anche *L'Automne à Pékin*. Nel corso delle prime due parti

⁴⁹ Cfr. N. Arnaud, *L'Automne à Pékin*, op. cit., pp. 5-7 e G. Durozoi, P. Gauthier, *Notes sur L'Automne à Pékin*, op. cit., pp. 5-15.

⁵⁰ *Ivi*, p. 602.

⁵¹ Boris Vian : *Colloque de Cerisy*, t.1., op. cit., pag. 236.

di questa trattazione si sono infatti approfonditi due importanti aspetti che caratterizzano l'opera di Vian: da una parte l'umorismo, presenza costante, seppur con un'intensità variabile, della produzione che egli firma col proprio nome e dall'altra la trasgressione, realtà altrettanto presente ma destinata a suscitare reazioni differenti nel lettore a seconda della modalità con cui viene trattata: essa infatti può manifestarsi come un attacco diretto al buon costume tale da destare scandalo, ed è il caso della produzione firmata Sullivan, oppure come quello che, pur restando diretto alle istituzioni e alle forme di limitazione della libertà personale che si intendono delegittimare, è un attacco che in fin dei conti viene smorzato proprio dal ricorso all'umorismo.

Due realtà fondanti di questo romanzo sono certamente l'umorismo, in tutte quelle forme che si sono analizzate nel corso della parte I, tanto che Marc Lapprand non esita a definire *L'Automne à Pékin* come "le roman le plus purement humoristique de Vian"⁵², e la trasgressione, nella sua variante umoristica. Si procederà dunque ora ad analizzare come tale trasgressione umoristica emerge nel corso del romanzo.

Una prima forma di trasgressione umoristica è la caricatura che il nostro autore fa di alcune personalità dell'intelligenza dell'epoca: si tratta di quei giurati del "Prix de la Pléiade" che si erano opposti alla sua premiazione, preferendogli Jean Grosjean. Come si è già visto, il nostro autore aveva già avuto modo di attaccare queste autorevoli personalità in un paio di componimenti poetici; *L'Automne à Pékin* gli dà però l'opportunità di farne dei personaggi che, a seconda dei casi, possano rifletterne il carattere giustificando talvolta l'antipatia che suscitano in Vian. È il caso per esempio di Jean Paulhan, che non è difficile scovare dietro a quell'altezzoso Baron Ursus de Jeanpolent, presidente del Consiglio di Amministrazione dell'impresa che si occupa della costruzione della ferrovia nel deserto dell'Exopotamie. Due sono le riunioni del Consiglio che Vian ci descrive: queste avvengono in una località urbana che potrebbe essere la città in cui sono ambientate le quattro novelle iniziali e producono le direttive che orientano i lavori nel deserto. I componenti del consiglio, tra cui lo stesso Ursus de Jeanpolent, hanno delle rigide abitudini e così l'usciera, prima delle sedute: "Il avait à ouvrir la salle, disposer des cendriers devant chaque sous-main et des images obscènes à la portée des Conseillers, vaporiser par endroits du désinfectant car plusieurs de ces

⁵² Lapprand, *Boris Vian la vie contre: biographie critique*, op. cit., p. 97.

messieurs souffraient des maladies contagieuses dépouillantes”⁵³. Durante la seconda riunione, poi, i consiglieri decidono l’espropriazione dell’hotel di Barrizone e i tagli agli stipendi di tutti i dipendenti, a eccezione di quello del perfido capocantiere Arland, dietro cui si cela Marcel Arland, definito “un beau salaud”⁵⁴ per via dell’atteggiamento vessatorio che tiene nei confronti dei suoi operai. Responsabile dei lavori è poi quell’Amadis Dudu che compare alle prese con il bus nella novella A per poi divenire uno dei protagonisti del romanzo. Detestabile e a tratti sadico, il suo cognome è il soprannome di Marcel Duhamel, creatore e direttore della *Série noire* di Gallimard. Nel romanzo compare poi l’abate Petitjean, personaggio assolutamente positivo, che pare essere però, quanto al nome, una caricatura di quel Jean Grosjean che aveva sottratto al nostro autore con la sua raccolta di poesie *Terre du temps* il “Prix de la Pléiade”. Il poeta, tra l’altro, era stato ordinato prete nel 1939 e Vian nella sua poesia *Je n’ai pas gagné le Prix de la Pléiade* lo cita proprio come “abbé”, motivo questo in più per vedere nell’abate Petitjean una sua caricatura. Come si è visto, tuttavia, durante l’assegnazione del premio, il nostro autore aveva potuto anche beneficiare del benevolo supporto di alcune importanti personalità. Così nel romanzo coglie l’occasione per omaggiare Jacques Lemarchand intitolandogli un’*avenue* in quanto “héroïque défenseur, à lui tout seul, d’une barricade contre les Prussiens”⁵⁵, con evidente riferimento alle dinamiche del premio e al sostegno che questi aveva offerto all’opera di Vian.

Oltre ai giurati del “Prix de la Pléiade” Vian coglie nel romanzo anche l’occasione per attaccare umoristicamente un’altra importante personalità del panorama letterario dell’epoca, Paul Claudel, nei confronti della cui opera, alla stregua di quella di Péguy, non ha mai nascosto di avere una certa avversione. Così troviamo Cornélius Onte che “tricotait, pour passer le temps, un motif jacquard de Paul Claudel, qu’il avait relevé dans un numéro de *La Pensée catholique et le Pèlerin agglomérés*”⁵⁶.

Accanto a importanti personaggi dell’epoca, ne *L’Automne à Pékin* compaiono anche personaggi ispirati a conoscenti di Vian, pratica questa che si è vista essere ricorrente nell’opera del nostro autore. Oltre al già citato Claude Léon, protagonista

⁵³ Vian, *L’Automne à Pékin*, op. cit., p. 569.

⁵⁴ *Ivi.*, p. 584.

⁵⁵ *Ivi.*, p. 527.

⁵⁶ *Ivi.*, p. 550.

della novella B e successivamente bizzarro eremita nel deserto dell'Exopotamie, troviamo anche quel Barrizone, Joseph o Giuseppe, che era stato il giardiniere di origini italiane della famiglia Vian quando questa dimorava ancora a Ville-d'Avray. Questi, soprannominato 'Pippo' o 'la Pipe' dai fratelli Vian, tradisce le proprie origini quando nel romanzo accoglie i clienti con un "Bon giorno [...] Faccè la barba a 6 heures c'to matteïngo"⁵⁷ o quando poco dopo canticchia una canzone ricca di riferimenti a Trieste e alle "terre irredente", a Vittorio (Emanuele) e al volo di D'Annunzio.

Altra forma di trasgressione che il nostro autore presenta nel romanzo è l'attacco che conduce nei confronti delle forme di autorità: tra queste quei poliziotti che già, come si è visto, aveva ridicolizzato nel corso de *L'Écume des jours*. Ne *L'Automne à Pékin* il poliziotto attaccato da Vian è quel viscido ispettore che giunge in bicicletta nel deserto, sulle tracce del dottor Mangemanche, il quale si è appena inoltrato in auto in quelle zone d'ombra da cui non riemergerà più. L'ispettore vuole arrestare il dottore poiché, con la morte del suo interno, il saldo tra i pazienti guariti e quelli deceduti è ormai diventato negativo. Appena fuori dalla fascia d'ombra vi sono i piccoli fidanzatini Olive e Didiche, figli degli operai ingaggiati per la costruzione della ferrovia, rappresentanti della purezza dell'infanzia e della tenerezza e dell'incanto del primo amore. I due bambini hanno da poco salutato Mangemanche ma comprendendo le intenzioni dell'ispettore tentano di depistarlo fornendogli informazioni errate. Questi è attratto, come lo era stato il capitano della nave nel viaggio verso Exopotamie, dalla piccola Olive e tenta di metterle le mani addosso. Didiche cerca di difenderla e prende a calci la ruota della bicicletta dell'ispettore, mentre Olive si divincola; il poliziotto, estratta la pistola, esclama allora: "Je vais vous tirer dessus à tous les deux, et, après, je pourrai te toucher tant que je voudrai"⁵⁸; la piccola Olive, senza mostrare alcun timore, risponde:

Vous êtes un sale vieux flique, [...] Vous ne faites pas votre métier. Votre femme et votre fille ne seront pas fières de vous. Tirer sur les gens, voilà ce qu'ils savent faire les fliques, maintenant. Mais aider les vieilles dames et les enfants à traverser les rues, oui ! On peut y compter ! Ou bien ramasser les petits chiens écrasés ! Vous avez des égalisateur et des casquettes et vous ne pouvez même pas arrêter tout seul un pauvre homme comme le professeur Mangemanche !⁵⁹

E così l'ispettore, colpito nel vivo, rimessa la pistola in tasca si gira e se ne va trascinandosi dietro la bicicletta sgangherata e seguendo le tracce degli pneumatici

⁵⁷ *Ivi.*, p. 631.

⁵⁸ *Ivi.*, p. 678.

⁵⁹ *Ibid.*

dell'auto di Mangemanche, inoltrandosi nell'oscura fascia d'ombra da cui non riemergerà più.

Il nostro autore si mostra poi umoristicamente trasgressivo nei confronti di quelle autorità che nell'ambito lavorativo, guardando solo al profitto di attività pur dall'interesse spesso discutibile (come nel caso della costruzione di una ferrovia nel pieno di un deserto disabitato), vessano i lavoratori o con rigide esigenze legate alla produttività o con strampalate richieste legate a una disciplina spesso fine a se stessa.

Si è già visto come il nostro autore descrive i membri del Consiglio di Amministrazione, creature perverse e contagiose; ma nel corso del romanzo anche in altre occasioni egli prende di mira dirigenti e direttori: a farne le spese è soprattutto Amadis Dudu, alle prese con l'insubordinazione dei due operai Carlo e Marin dopo che ha rimproverato a questi il fatto che si prendano delle piccole pause per via del mal di schiena: "On ne peut pas travailler comme des brutes sans jamais respirer" dice Marin, "Si [...] Les contremaitres sont là pour faire respecter cette règle irréfragable", risponde Dudu. Marin allora afferma: "je vais vous casser la gueule, dit-il. On n'a jamais dû le faire. Vous puez le parfum. Vous êtes une sale tante et une emmerdeur", del resto "Il n'y a pas de patron dans le désert"; "Ce n'est plus le désert [...] Vous avez déjà vu des chemins de fer dans le désert ?"⁶⁰, risponde ironicamente Dudu, che a quel punto viene malmenato a più riprese da Carlo e Marin. Allo stesso modo quando Dudu rimprovererà Anne di aver abbandonato l'ufficio per via del baccano causato dalla demolizione dell'hotel di Barrizone, dal momento che "quand on est payé pour ça, on doit au moins faire semblant", Anne gli rimprovera: "vous ne travaillez pas vous-même" aggiungendo poi "On sait bien ce que vous êtes. Un pédéraste."⁶¹ Così la trasgressione dei lavoratori, vessati da un crudele direttore, si esplicita in una vera e propria insubordinazione che assume tuttavia spesso i tratti dell'attacco personale il quale a sua volta denuncia una potenziale avversione del nostro autore nei confronti dell'omosessualità tanto più paradossale quanto più Vian si mostra generalmente nelle posizioni che assume un non conformista per eccellenza. Tale questione merita forse un piccolo approfondimento. Diverse sono infatti le figure di omosessuali che compaiono nei romanzi del nostro autore: la coppia di gendarmi "peudeurastes par vocation"⁶² di *Vercoquin et le plancton*

⁶⁰ *Ivi*, p. 692.

⁶¹ *Ivi*, p. 685.

⁶² Vian, *Vercoquin et le plancton*, *op. cit.*, p. 228.

che finiscono per rinchiudersi con due giovani in uno sgabuzzino; i simpatici e vanesi fratelli Coriolan e Pégase Desmaert, ingaggiati ne *L'Écume des jours* come “pédérastes d'honneur”⁶³ da Colin per il suo matrimonio, i quali si rimproverano vicendevolmente di essere talvolta tentati dalla perversa attrazione per le donne; omosessuali sono poi i crudeli componenti della banda di narcotrafficienti di *Elles se rendent pas compte* di Sullivan e ne *L'Automne à Pékin* il factotum di Athanagore, Martin Lardier, e il cuoco Dupont che a sua volta diviene amante di Amadis Dudu. Il tema dell'omosessualità è dunque trattato dal nostro autore talvolta con ironia, talvolta con sufficienza, come quando in *Elles se rendent pas compte* i due protagonisti si preoccupano di “convertire” le giovani criminali, e parrebbe, visto l'esempio di Dudu, talvolta anche con disprezzo. Le parole di Anne, nel prosieguo di quella discussone con Dudu che si è vista poche righe più in alto, possono forse chiarire la posizione di Vian riguardo a tale argomento. Dice Anne, la cui posizione ritengo possa certamente corrispondere a quella del nostro autore:

Ce n'est pas parce que vous vous réunissez entre vous, avec des manies, des affectations, des conventions et tout cela que je vous plains. C'est vraiment parce que vous êtes si limités. À cause d'une légère anomalie glandulaire ou mentale, vous recevez une étiquette. C'est déjà triste. Mais, ensuite, vous vous efforcez de correspondre à ce qu'il y a sur l'étiquette.⁶⁴

Così riteniamo che nell'opera di Vian non si assista all'emergere di una rozza omofobia, come talvolta potrebbe sembrare, ma piuttosto all'emergere di un'insofferenza nei confronti del conformismo che gli omosessuali, ridotti dal punto di vista del nostro autore a un'omogenea categoria alla stregua di altri che per questo egli bersaglia (si pensi agli intellettuali alla moda e ai loro adepti, ai poliziotti, ai militari, agli ecclesiastici etc.), presenterebbero per via del loro adeguarsi a un'etichetta imposta dall'esterno, uniformando di conseguenza le proprie abitudini e finendo così per rafforzare l'isolamento che li affligge.

Un'altra forma di umoristica trasgressione presentata nel romanzo dal nostro autore è quella commistione di sacro e profano che emerge in più passaggi e che si lega in particolare a due figure: Claude Léon e l'abate Petitjean. Quanto al primo, protagonista come si è visto della novella B, questi, dopo essersi pentito dell'omicidio commesso e dopo aver tentato invano il suicidio, ottiene dall'abate Petitjean il posto di eremita in

⁶³ Vian, *L'Écume des jours*, op. cit., p. 385.

⁶⁴ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 686.

Exopotamie. Così, tempo dopo, Petitjean accompagnato da Angel, Cuivre e Athanagore, si reca in visita all'eremo per svolgere un'ispezione. Già durante il viaggio la sacra figura dell'eremita è ridicolizzata: "au bout de trois ou quatre ans d'ermitage, dit l'abbé, en général on devient fou. Alors, on s'en va droit devant soi, et on tue la première petite fille que l'on rencontre pour la violer"⁶⁵. Quando poi il gruppo giunge alla capanna di Claude Léon, questi è intento a giocare a nascondino con Lavande "négresse ravissante. Elle avait la figure ovale, le nez mince et droit, de grands yeux bleus et une extraordinaire masse de cheveux roux"⁶⁶; inoltre, come l'eremita ha potuto constatare, "l'intérieur d'elle c'est du velours rose"⁶⁷. Petitjean svolge la sua ispezione senza trovare nulla di irregolare, ma essendo giunto il momento che l'eremita scelga il suo "acte saint", l'abate gli propone dei classici: lunghe veglie di preghiera, autoflagellazioni, permanenza in piedi su una colonna ,etc.; Claude Léon ha tuttavia un'idea migliore: "Je peux baiser Lavande..."⁶⁸. Petitjean non ha nulla in contrario, e dopo aver ricordato all'eremita che dovrà svolgere il suo atto santo ogni qualvolta un pellegrino giungerà in visita, se ne va soddisfatto. Una simile profanazione di una realtà sacra è anche quella cui assistiamo quando il dottor Mangemanche, per assicurare il proprio interno riguardo alla legittimità di ricorrere all'autoerotismo nel deserto, ricorre a un esempio d'ambito religioso: "Vous croyez que le symbole de saint Siméon Stylite signifie autre chose ? Cette colonne ? Ce type perpétuellement occupé de sa colonne ? Enfin, c'est transparent ! Vous avez étudié Freud, je suppose ?"⁶⁹.

Per quanto riguarda invece l'abate Petitjean, figura certamente positiva e dotata, come quella di Athanagore, di una saggezza paterna di cui usufruisce Angel, egli è un esempio di quella commistione di sacro e profano che si è vista essere una delle forme in cui è declinata nel romanzo quell'umoristica trasgressione che lo caratterizza. Ma se altrove, come si è visto, il nostro autore presenta figure appartenenti all'ambito religioso che pur non suscitando lo sdegno dei personaggi, abituati come sono a convivere con una Chiesa in cui in fin dei conti si riconoscono e di cui Vian fa una caricatura, lo suscitano invece nel lettore (si pensi solo agli avidi prelati de *L'Écume des jours*, disponibili solo quando Colin ha a disposizione molto denaro, o al sacerdote de

⁶⁵ *Ivi*, p. 614.

⁶⁶ *Ivi*, p. 616.

⁶⁷ *Ivi*, p. 617.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ivi*, p. 645.

L'Arrache-cœur che concepisce Dio come un lusso di cui solo selezionati fedeli possono godere), ciò non accade ne *L'Automne à Pékin*. In questo romanzo risulta infatti meno diretto il sarcastico attacco condotto dal nostro autore nei confronti dell'istituzione ecclesiastica. Certo si è appena vista la caricatura offerta della vita degli eremiti e si potrebbe citare in tal senso qualche altro esempio; forse il più significativo è quello offerto dalla novella A nella quale, tra gli svariati ostacoli che si frappongono tra Dudu e l'autobus che vuole prendere, troviamo anche:

sept jeunes curés et douze enfants des écoles qui portaient des oriflammes idolâtriques et des rubans de couleurs. Ils se rangèrent autour de l'arrêt et les curés mirent deux lances-hosties en batterie, pour ôter aux passants l'envie d'attendre le 975. Amadis Dudu cherchait à se rappeler le mot de passe, mais des tas d'années s'étaient écoulées depuis le catéchisme, et il ne put retrouver le mot.⁷⁰

Vian lega così le figure dei religiosi a un'immagine di adepti idolatranti aggressivi e infantili nel modo in cui utilizzano la parola sacra, declinata in una sorta di parola d'ordine. Ma diversamente da ciò che accade negli altri romanzi, ne *L'Automne à Pékin* il principale rappresentante della Chiesa è una figura certamente positiva che pur mostrando un certo attaccamento a quell'istituzione che rappresenta (alla quale Vian generalmente non risparmia aspre critiche), mostra un'empatica bontà di fondo oltre che delle debolezze tipicamente umane e una tendenza a una bonaria trasgressione. Si tratta ovviamente dell'abate Petitjean, le cui caratteristiche ritengo possano permetterci di accostarlo alla figura di un altro ecclesiastico irriverente ma pur molto genuino: il celebre Frère Jean des Entommeures, uno dei protagonisti di quel *Gargantua* con cui, come si è già notato, Vian stringe dei saldi legami. Entrambi i personaggi infatti mostrano una certa debolezza nei confronti della carne e del vino e sono disposti a concedersi alcune deroghe per poter goderne: così Petitjean, giunto nella tenda di Athanagore che gli offre del Cointreau, afferma: "Cointreau n'en faut [...] Ma religion me le défend. Je vais me signer une dérogation si vous n'y voyez pas d'inconvénients"⁷¹. Quando Athanagore poi, recatosi a cercare l'alcolico, ritorna nella tenda, si trova di fronte questa scena: "l'abbé, assis sur le lit à côté de Cuivre, avait entrouvert la chemisette de cette dernière et regardait à l'intérieur avec une attention

⁷⁰ *Ivi*, p. 518.

⁷¹ *Ivi*, p. 607.

soutenue”⁷². Infine, degustato il Cointreau, ad Athanagore che gli domanda se lo ha gradito, risponde:

Si, bien sûr, [...] mais quoi, ça fait tout de suite quarante-trois degrés et c’est tout. Parlez-moi d’une arquebuse à quatre-vingt-quinze ou de bon alcool à pansements. Quand j’étais à Saint-Philippe-du-Roule, je n’utilisais que ça comme vin de messe. C’étaient des messes qui pétaient le feu, ces messes-là, je vous le dis.⁷³

Allo stesso modo Frère Jean, giungendo al banchetto di Gargantua, si mostra inizialmente titubante di fronte a quel vino di cui pur è un grande bevitore, chiedendo pudicamente in sua vece dell’acqua. Gymnaste gli suggerisce allora maliziosamente di levarsi la tonaca ma questi si mostra inizialmente attento alla Regola, come lo si era mostrato Petitjean: “il y a un chapitre *in statutis ordinis* auquel ne plairait le cas”⁷⁴, ma poco dopo trova un *escamotage*: “laisse le moy (la tonaca) car par dieu je n’en boy que mieulx [...] si en cet habit je m’assys à table, je boiray par dieu”⁷⁵. Il frate si mostra anche un buongustaio abbuffandosi di cibi di ogni genere i quali gli danno l’occasione, per associazione di idee, di pensare anche con piacere alla “cuisse d’une Nonnain”⁷⁶.

Sia Petitjean sia Frère Jean mostrano poi un’irriverente pigrizia nei confronti dei riti religiosi: se infatti il frate di Rabelais, come si è già visto nel corso della prima parte, suggerisce a Gargantua di recitare i sette salmi per addormentarsi, Petitjean propone ai suoi interlocutori degli indovinelli per decidere, in base alla loro risposta, quanti rosari recitare. Così si assiste alla seguente scena:

“Combien faut-il de boulets de canon pour démolir la ville de Lyon ? continua l’abbé s’adressant à brûle-cravate à l’archéologue [...] – Onze ! répondit Athanagore. – Oh, zut, c’est trop. Dites trois. – Trois”, répéta Athanagore. L’abbé saisit son chapelet et le dit trois fois à toute vitesse.⁷⁷

Entrambi infine mostrano una generale tendenza alla buffoneria, traendo spesso ispirazione dall’abito sacro che indossano. Così Petitjean :

“fit un bond considérable, et retomba en tournant sur lui-même, accroupi sur ses talons. Sa soutane, déployée autour de lui, faisait une grande fleur noire que l’on distinguait vaguement sur la sable. “Cela fait partie du rituel ? demanda l’archéologue. – Non ! dit l’abbé. C’est un truc de ma

⁷² Ivi, p. 608.

⁷³ Ivi, p. 611.

⁷⁴ Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, p. 355.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Vian, *L’Automne à Pékin, op. cit.*, p. 606.

grand-mère quand elle voulait pisser sur la plage sans qu'on la remarque. Je dois vous dire que je n'ai pas ma culotte apostolique. Il fait trop chaud. J'ai une dispense.⁷⁸

Frère Jean, invece, constata: “il (la tonaca) me faict le corps tout joyeux. Si je le laisse, messieurs les pages en feront des jarretieres : comme il me feut faict une foys à Coulaines.”⁷⁹

Al di là di questi particolari vezzi che contraddistinguono i due personaggi, essi sono tuttavia, come si notava più in alto, figure certamente positive. Gargantua apprezzerà a tal punto l'operato di Frère Jean che alla fine della vicenda farà costruire per lui la lussuosa e promiscua abbazia di Thélème, retta dalla regola: “Fay ce que voudras”⁸⁰. Petitjean invece non ha bisogno di una personale abbazia per seguire la medesima regola: egli infatti si firma autonomamente delle dispense (così numerose che per ridurre l'ingombro decide di riprodurle su microfilm) per poter fare ciò di cui ha voglia, senza tuttavia mai rinnegare la propria fede ma forse mostrandosi implicitamente critico nei confronti della rigidità dell'istituzione che rappresenta. È in questo senso che Jacques Bens⁸¹ ipotizza che Petitjean possa rappresentare una sorta di corrente riformista in seno a quella Chiesa a cui comunque appartiene e che non rinnega.

Il pur trasgressivo Petitjean mostra altresì una fede reale e profonda, egli infatti cerca proprio nella religione una risposta a degli interrogativi di natura intima; del resto è proprio lui ad affermare, a proposito di Angel, che tenta in tutti i modi di aiutare (come aveva fatto precedentemente con Claude Léon): “Il cherche autre chose [...] Ce que je cherche, moi, dans la religion... enfin... en principe... parce que je fais quelques bénignes entorses au règlement... Mais je dirai une cinquantaine de chapelets récapitulatifs ; quand je dis une cinquantaine... mettons trois”⁸².

Così Angel, protagonista di quello che forse è l'atto più puramente trasgressivo del romanzo (sul quale ci si soffermerà nel seguente capitolo), vale a dire l'omicidio di quello che sembra essere il suo migliore amico, Anne, è un personaggio tormentato che si mostra, alla stregua di Petitjean, alla ricerca di qualcosa. Come del resto anche Athanagore il quale conduce i suoi scavi archeologici per ritrovare una “ligne de foi”. Si può così affermare, in ultima analisi, che il deserto dell'Exopotamie è soprattutto il

⁷⁸ *Ivi*, p. 615.

⁷⁹ Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, p. 355.

⁸⁰ *Ivi*, p. 489.

⁸¹ Cfr. Bens, *Boris Vian, op. cit.*, p. 155.

⁸² Vian, *L'Automne à Pékin, op. cit.*, p. 697.

luogo dove i principali personaggi conducono un'intima ricerca che potrebbe rispecchiare, almeno in parte, quella dello stesso Boris Vian.

Dopo aver approfondito il contesto della genesi del romanzo, la struttura di questo che da un lato presenterebbe il ricorso a delle *contraintes* preoulipiane, dall'altro un'ossatura di stampo musicale, dopo averne esaminato la suggestiva ambientazione e il suo presentare una sintesi di due dinamiche tipicamente vianesche, l'umorismo e la trasgressione, resta ora in conclusione da indagare quello che potrebbe essere il suo significato più profondo cercando così di illuminare il messaggio che Vian vuole trasmettere ai lettori.

CAPITOLO 3

UN ELOGIO DELLA PERSEVERANZA

Come si è già anticipato nelle precedenti pagine, nonostante le parole di Vian nell'intervista a proposito del romanzo, la guerra è, a eccezione di un paio di episodi isolati, una realtà di fatto assente da *L'Automne à Pékin*. Certo, c'è chi come Marc Lapprand ha giustamente notato come “à partir de *L'Écume des jours*, la guerre [...] se métaphorise et se trouve évoquée par l'intermédiaire de nouveaux leitmotive”⁸³ quali per esempio l'assurdità di costruire qualcosa pur destinato alla distruzione o quella crudeltà che anche Gilbert Pestureau nota scaturire da una “angoisse intime”⁸⁴ che caratterizza il nostro autore per svariati motivi personali (la malattia, l'assassinio del padre, le difficoltà economiche) ma che si troverebbe a essere confermata proprio dall'esperienza bellica; tuttavia, pur avendo la guerra certamente esercitato un'influenza sull'esistenza di Vian e di conseguenza, più o meno direttamente, sulla sua opera, ritengo che non si possa legare la genesi e il significato de *L'Automne à Pékin* esclusivamente a tale realtà, o perlomeno non più di quanto si potrebbe per tutti gli altri suoi romanzi nei quali, come si è visto, la guerra resta una realtà presente sempre solo sullo sfondo. In effetti i temi principali del romanzo sono soprattutto altri: l'amore, l'assurdità di un lavoro disumanizzante, gli interrogativi di carattere metafisico dei suoi protagonisti e di riflesso del nostro autore. Nelle prossime pagine ci si propone allora di approfondire tali aspetti, per poter così giungere a una possibile interpretazione del significato del romanzo.

Dopo *L'Écume des jours*, romanzo che narra una tenera storia d'amore pur destinata alla tragedia, anche *L'Automne à Pékin* vede il proprio protagonista, Angel, alle prese con un'insoddisfacente ma totalizzante passione amorosa. Egli infatti è innamorato della bella Rochelle, fidanzata del suo migliore amico Anne. Viene così a crearsi un triangolo amoroso in cui Anne e Angel rappresentano due vertici opposti: Anne è infatti molto

⁸³ Vian, *Œuvres romanesques complètes*, op. cit., p. XXXII.

⁸⁴ Vian, *Œuvres*, t.1, op. cit., p. XX.

attraente, sicuro di sé ed egoista, Angel è invece piuttosto introverso, incostante ma idealista e alla ricerca di qualcosa che possa dare un significato profondo alla propria esistenza. Quanto a Rochelle, bella, superficiale e completamente asservita ad Anne, ella vede nel premuroso Angel soltanto una sorta di fratello. Così i tre, ingaggiati dall'impresa incaricata della costruzione della ferrovia, partono per l'Exopotamie dove la loro relazione è destinata a un'evoluzione dagli esiti imprevedibili.

Quanto alla figura di Angel, è importante notare come i tormenti sentimentali (ma non solo) che lo affliggono potrebbero rispecchiare quelli che sperimenta Vian in quel periodo. Michelle Vian, infatti, identifica nell'anno 1945 l'inizio del deterioramento del proprio matrimonio con Boris, poco prima dunque della stesura del romanzo. Si era trattato, secondo la stessa, di un progressivo allontanamento complicato dalle problematiche economiche con cui la coppia si era dovuta confrontare⁸⁵. Allo stesso modo è importante notare come la figura di Angel possa trarre ispirazione anche da Angelo, serafino precipitato nelle campagne britanniche, protagonista di quel *La visita meravigliosa* di Wells, che, come visto nella prima parte, Vian identifica tra le opere che più lo hanno ispirato. In effetti diversi sono i punti di contatto che si possono identificare tra i due personaggi: Angelo, creatura celestiale, precipita su una terra abitata da persone meschine la cui logica fatica a comprendere. Durante il proprio infelice soggiorno terreno egli gode della tutela del gentile vicario di Siddermorton, appassionato ornitologo che a lui si era interessato avendolo scambiato, per via delle ali, per un uccello. Come Angelo anche Angel, gentile e idealista, fatica a confrontarsi con un mondo in cui pare governare la logica del più forte. Nonostante le difficoltà che riscontra e il sentimento di inadeguatezza che lo accompagna, egli può tuttavia godere dell'appoggio di due sagge guide che lo sostengono: l'abate Petitjean e l'archeologo Athanagore. Angelo inoltre si trova a confrontarsi con un'incomprensibile logica umana che pare incatenare l'uomo al lavoro (tematica questa ricorrente in Vian e presente anche ne *L'Automne à Pékin*) finché, esasperato, di fronte al filo spinato che nota delimitare le varie proprietà, sente nascere in lui una collera che lo porta a sperimentare sentimenti fin lì mai provati giungendo a malmenare a morte (così almeno sembra) un detestabile proprietario terriero. Angelo è quindi cambiato, ma non potendone più della meschinità che lo circonda, abbandona la terra. Anche il gentile e titubante Angel a

⁸⁵ Cfr. Rybalka, Boris Vian. *Essai d'interprétation et de documentation*, op. cit., pp. 52-53.

fronte delle differenti meschinità con cui si trova a doversi confrontare, seppur perlopiù circoscritte all'ambito amoroso, sente nascere in sé dei nuovi sentimenti e giunge, attraverso l'atto estremo dell'omicidio di Anne, a diventare un uomo nuovo.

Differenti, pertanto, potrebbero essere le fonti da cui Vian trae ispirazione per animare la vicenda di Angel: alcune dinamiche d'ambito personale, vista la concomitante crisi matrimoniale vissuta dal nostro autore, altre d'ambito letterario, viste le possibili corrispondenze riscontrabili con l'opera di Wells.

Resta allora da analizzare più da vicino quella tematica amorosa che, per via della vicenda di Angel, si è detta costituire una delle principali dinamiche del romanzo. Inoltre, l'evoluzione del rapporto tra Angel e Rochelle risulta particolarmente significativa dal momento che corrisponde all'evoluzione interiore del nostro tormentato protagonista, dinamica fondamentale al fine della comprensione del significato più generale della vicenda. In un primo momento infatti Angel, consapevole del fatto che Rochelle sia fortemente attratta dal fidanzato Anne e che invece veda in lui solo una sorta di fratello, soffre silenziosamente. Così durante il viaggio in nave verso l'Exopotamie, sapendo che i due amanti si sono chiusi in cabina, si ritira disperato sul ponte, riuscendo a calmarsi solo di fronte al poetico paesaggio marittimo. Una volta giunto nel deserto, lo troviamo poi allontanarsi solitario tra le dune poiché non riesce a sopportare i rumori dell'amplesso dei due fidanzati chiusi nella camera accanto alla sua. Una volta raggiunto da Cuivre, avvenente e rassicurante assistente dell'archeologo Athanagore la quale da quel momento incarna un'alternativa all'infelice amore di Angel per Rochelle, questa nota come egli abbia pianto e, per consolarlo, lo prende per mano e lo sprona a correre. Ma la sofferenza di Angel si scopre essere legata a un motivo più profondo della semplice gelosia: "Chaque baiser qu'elle reçoit l'use un petit peu"⁸⁶, constata infatti; così Anne, che non concepisce la possibilità di un amore totalizzante e che è legato a Rochelle, come lo era stato con le precedenti ragazze e come lo sarà con le future, per un'attrazione esclusivamente fisica, consuma letteralmente Rochelle che tende così a una progressiva decadenza fisica. Angel, al contrario, la vorrebbe per sé poiché "Je ne l'abîmerais pas [...] Je ne la toucherais pas. Juste l'embrasser, et la mettre nue dans une étoffe blanche"⁸⁷.

⁸⁶ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p. 599.

⁸⁷ *Ivi*, p. 624.

Ma in un secondo momento, dopo un colloquio con Rochelle nel corso di cui le dichiara invano il proprio amore, Angel comincia a sentire montare in sé una certa rabbia. Rochelle afferma infatti che, pur volendogli bene come a un fratello, preferisce senza dubbio Anne per via della sua prestantza fisica, e che del resto “Vous m’ennuyez. Vous êtes toujours triste. C’est assomant”⁸⁸. Riflettendo tra sé e sé Angel, con un’inconsueta aggressività, pensa allora: “Il faut la prendre et arracher ce qu’elle a sur le dos, et crocher dans ça a coups d’ongle, l’amocher à son tour”⁸⁹. Parallelamente allo svilupparsi nel protagonista di un’embrionale presa di coscienza, che resta tuttavia per il momento solo episodica, riguardo all’insensatezza della situazione, agiscono i due saggi Petitjean e Athanagore che, non spiegandosi come Angel possa tormentarsi con Rochelle allorché potrebbe avere Cuivre, tentano di far riflettere il giovane. Ma per il momento il loro impegno è vano: “Je veux Rochelle”, afferma Angel, “Elle est de plus en plus abimée. Ses bras ont pris la forme du corps de mon ami, et ses yeux ne disent plus rien, et son menton s’en va, et ses cheveux sont gras [...] Elle est molle comme un fruit un peu pourri [...] et elle attire autant”⁹⁰. La decadenza fisica di Rochelle, consumata da Anne, prosegue così inarrestabile. Qualche lume su questo inquietante fenomeno viene però poco dopo offerto al lettore da una discussione che Angel e Petitjean hanno a proposito dell’amore. Angel, oltre a rivendicare la necessità che il primo rapporto con una donna avvenga per amore, afferma infatti che “on doit quitter ou laisser libre une jolie femme avant de l’avoir réduite à zéro”⁹¹: così lui, al posto di Anne, avrebbe lasciato in pace Rochelle molto prima di cominciare a sciuparla: quando si ama una donna, infatti, bisogna avere il coraggio di lasciarla andare prima che cominci ad agire quell’inevitabile degradazione che l’uomo provoca nella donna, cosicché l’amata, non rovinata, possa trovare in futuro un nuovo compagno. Così Angel (come probabilmente Vian, alle prese con la sua crisi matrimoniale) individua in un amore pur concepito come esperienza pura e idealizzata, una realtà non solo irrimediabilmente caduca, ma anche fortemente logorante, essendo fonte potenziale di un’usura che agisce alla stregua di altri nefasti fattori presentati qui e altrove dal nostro autore quali il lavoro e la malattia.

⁸⁸ *Ivi*, p. 650.

⁸⁹ *Ivi*, p. 652.

⁹⁰ *Ivi*, p. 665.

⁹¹ *Ivi*, p. 682.

Ma in un terzo momento, Angel, sempre più vicino a Cuivre cui tuttavia non può promettere niente dal punto di vista sentimentale, comincia a chiarirsi le idee: “je commence à débrouiller l’écheveau depuis très peu de temps. L’influence catalytique du désert y est probablement pour beaucoup”⁹². Paradossalmente si creano però ora delle condizioni favorevoli a quello che era stato fin dall’inizio il suo più grande desiderio: avere Rochelle. Anne infatti se ne è stancato, ha voglia di provare Lavande e pianifica di dedicarsi anche a Cuivre. Rochelle, da parte sua, comincia a capire che da Anne non potrà più attendersi molto e considera così l’ipotesi di soddisfare i desideri di Angel, il quale, per via delle sue continue attenzioni, è per lei una “espèce de réserve de sécurité”⁹³. Anne discute nel frattempo con Petitjean, inquieto poiché immagina che la rottura con Rochelle prospettata da quello sarà fonte di nuovi turbamenti per Angel, il quale stava cominciando a tranquillizzarsi. Anne minimizza: l’amico potrà finalmente andare a letto con Rochelle; ma Petitjean, come già visto, fa notare: “Il (Angel) cherche autre chose [...] Ce que je cherche, moi, dans la religion”⁹⁴ suggerendo forse l’idea che Angel sia alla ricerca di un assoluto o magari di un senso alla propria esistenza; Athanagore sostiene da parte sua: “je crois qu’il cherche un témoin [...] quelqu’un qui le connaisse”⁹⁵. Insomma, Angel non cerca un semplice appagamento fisico, ma è alla ricerca di qualcosa di ben più profondo. Raggiunto Anne, Angel capisce dalla spensieratezza di questi che con Rochelle è finita: “les choses étaient prêtes à s’accomplir”⁹⁶, una svolta si avvicina.

Tale svolta si verifica attraverso quell’atto trasgressivo cui si è già accennato: Angel uccide Anne gettandolo nella fossa dove Athanagore conduce i propri scavi archeologici. Questo avvenimento, sorta di rito di passaggio, comporta nel protagonista del romanzo un cambiamento: egli sprigiona ora attraverso i propri abiti una luce accecante e sostiene che la morte di Anne lo abbia liberato da se stesso, “Je me réveille”⁹⁷, esclama. Raggiunge allora Rochelle che, nonostante la morte di Anne, è pronta a concedersi ad Angel: questa si spoglia e il protagonista può notare sul suo corpo i segni di quella decadenza fisica che l’ha fin lì accompagnata. “Je ne peux plus

⁹² *Ivi*, p. 683.

⁹³ *Ivi*, p. 701.

⁹⁴ *Ivi*, p. 697.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ivi*, p. 703.

⁹⁷ *Ivi*, p. 711.

supporter ce désert où tout le monde vient crever”⁹⁸, afferma Angel. Ma nonostante ciò, notando la boccetta di sonnifero che Petitjean ha fornito a Rochelle, propone alla ragazza di dividerla con lui per morire insieme come accade nei romanzi. Rochelle beve e pian piano si spegne. Angel, alzatosi dal letto, se ne va. È intorpidito e in stato confusionale ma sulla sua strada incontra Petitjean. Il giovane, sentendosi colpevole per il duplice omicidio, afferma: “Je les ai tués en dormant” ; l’abate controbatte: “Vous le dites mal. Ils sont morts pour vous réveiller”⁹⁹; Angel afferma tuttavia di voler bere la sua metà della boccetta e Petitjean non esita allora a colpirlo con un pugno mentre il medicinale scivola di mano al giovane, rovesciandosi per terra. Ma Angel insiste nel suo proposito e Petitjean, per sfida, gli offre una seconda boccetta invitandolo però a parlargli di ciò che vede: accanto a lui Angel scorge realtà assurde come una ferrovia che non serve a nulla, un’inquietante zona nera e i cadaveri che si è lasciato alle spalle ma anche il mare, gli uccelli, i ragazzini e quanto di bello lo circonda. Angel dimentica allora il proprio proposito e, alzatosi, si allontana scherzando con Petitjean, il quale poco dopo lo ammonisce: “Cessez de vous croire responsable du monde. Vous êtes partiellement responsable de vous et c’est suffisant”¹⁰⁰. Angel saluta allora l’abate e abbandona in bus l’Exopotamie.

Così, dopo *L’Écume des jours*, l’amore torna ad avere un ruolo centrale anche ne *L’Automne à Pékin*. La tenera e pura storia d’amore tra Colin e Chloé, caratterizzata da quell’idealità cui sembra aspirare Angel, rappresenta una sorta di riparo in un mondo governato da un’assurdità con cui Colin, dal momento in cui l’amata si ammala, è costretto a confrontarsi. Tuttavia tale amore risulta essere solo una momentanea illusione all’interno di un’esistenza condannata alla caducità. Colin fa di tutto per salvare Chloé ma i suoi sforzi risultano vani e nel finale non può far altro che disperarsi sull’isola che ha accolto le spoglie dell’amata mentre tutto ciò che rappresentava la precedente felicità ormai perduta, svanisce degradandosi nel nulla. Anche un amore così puro non può scampare quindi all’usura. Angel, nella sua ricerca di un “testimone” con cui condividere la propria esistenza, è mosso dalla medesima purezza di Colin. Egli è innamorato tuttavia della superficiale Rochelle, compagna di un altrettanto superficiale Anne. Dopo aver già sperimentato in passato un primo purissimo amore (simile

⁹⁸ *Ivi*, p.714.

⁹⁹ *Ivi*, p.717.

¹⁰⁰ *Ivi*, p.723.

probabilmente a quello di Colin) egli si mostra consapevole del fatto che tale realtà, anche nella sua forma idealizzata, è non solo irrimediabilmente caduca, ma anche fortemente logorante. Bisogna allora attuare tutte le dovute precauzioni per far sì che l'amore non degeneri in un'inarrestabile usura, ma per far ciò occorre porre un termine a tutte le storie, anche alle più profonde. L'amore dunque, in tutte le sue forme, è vano e, pur restando un'inebriante esperienza, non può offrire alcuna soluzione per contrastare definitivamente l'assurdità dell'esistenza, "ce désert où tout le monde vient crever"¹⁰¹. Angel sviluppa in tal senso una progressiva consapevolezza che lo porta da un lato a liquidare Anne e Rochelle, che non solo non capiscono che cosa sia il pur caduco vero amore, ma che alimentano anche, invece di combatterla, quella potenziale componente usurante che ogni relazione affettiva presenta, dall'altro a evitare di rendersi a sua volta attore di tale dinamica, preferendo non legarsi a Cuivre che pur pare potenzialmente, vista la comprensione e la dolcezza che mostra nei suoi confronti, poter essere quel "testimone" di cui Angel sembra essere alla ricerca. Ma egli, come si è visto, è anche alla ricerca di "qualcos'altro", un senso alla propria esistenza, il quale presumibilmente, prima di abbandonare l'Exopotamie, è riuscito a trovare. Tale senso potrebbe corrispondere al messaggio più profondo che Vian vuole trasmettere; prima di tentare di illuminarlo occorre tuttavia soffermarsi rapidamente su un ulteriore aspetto che questo romanzo, come diversi altri, affronta: quel problema del lavoro che molto sta a cuore al nostro autore.

Nel corso dei precedenti capitoli ci si è già soffermati per differenti motivi su numerosi episodi che nei romanzi di Vian si legano al tema del lavoro. Importante è però notare come l'insieme di tutte queste differenti vicende concorra a dipingere un'immagine generalmente negativa del lavoro: in *Vercoquin et le plancton* il nostro autore presenta un'istituzione retta da ottusi vertici dedita a una normalizzazione fine a se stessa di futili processi, istituzione in cui perdipiù gli impiegati fanno di tutto per sfuggire a un monotono lavoro d'ufficio. Ne *L'Écume des jours* troviamo invece delle miniere infernali, delle officine in cui le macchine lottano con gli operai amputandoli terribilmente e una serie di tristi e spesso assurde attività con cui Colin, in cerca di denaro, è costretto a confrontarsi. Ne *L'Arrache-cœur* troviamo poi una serie di giovani apprendisti sfruttati e malmenati da sadici artigiani. Ne *L'Automne à Pékin* la

¹⁰¹ Ivi, p.714.

problematica del lavoro è invece rappresentata da tre principali categorie di personaggi: gli operai Carlo e Marin, gli ingegneri, di cui Anne si fa portavoce, e i dirigenti tra cui i perfidi Dudu e Arland e i membri del Consiglio di Amministrazione dell'impresa. I primi, sfruttati a tal punto che le loro mani si contorcono “avec une sorte de désespoir”¹⁰², costruiscono da soli l'intera ferrovia sotto lo sguardo attento di Arland e Dudu che non tollerano alcuna pausa e che non esitano a dimezzargli per futili motivi il salario. I secondi, che paiono rappresentare il punto di vista di Vian, sognano un mondo in cui lo sviluppo della tecnica possa concedere agli uomini la possibilità di non lavorare cosicché “ils puissent ne rien faire et rester sur le sable, au soleil, et avoir la tête vide et coucher avec des femmes”¹⁰³. I terzi, infine, fautori di un'impresa insensata quale la costruzione di una ferrovia in un deserto disabitato (a eccezione di un hotel che tuttavia viene distrutto proprio per farle spazio), vessano i lavoratori forse anche poiché convinti che, come sostiene Dudu, “le travail, puissant derivatif, donne à l'homme la faculté de s'abstraire temporairement des inquiétudes et des charges de la vie quotidienne”¹⁰⁴.

Ciò che però è certo è che in questo e negli altri romanzi di Vian, il lavoro è rappresentato come una realtà alienante se non addirittura disumana. Il nostro autore presenta allora diverse possibilità tramite cui i lavoratori possono tentare di resistere: o, come fanno gli impiegati di *Vercoquin et le plancton* (e come è immaginabile faccia Vian nel suo ufficio condiviso con Claude Léon), cercando di ingannare il tempo con attività improduttive, o, come nel caso dei minatori de *L'Écume des jours*, aderendo totalmente all'idea instillata per convenienza dalla società della sacralità del lavoro, o, come fanno Carlo e Marin, tentando di evadere con l'immaginazione dalla monotonia e dalla fatica, magari sognando proprio come i due operai de *L'Automne à Pékin* di raggiungere “des étendues fraîches et vertes et des filles robustes, nues dans l'herbe, qui les attendaient”¹⁰⁵. Ma possibile è anche l'eventualità che i lavoratori soccombano al lavoro senza alcuna via di fuga ed è il caso degli apprendisti de *L'Arrache-coeur* o degli operai della fabbrica dove lavora Chick che, come si è visto, finiscono brutalmente amputati e uccisi dai macchinari dell'officina. Questo è il quadro che Vian dipinge nei

¹⁰² *Ivi*, p.634.

¹⁰³ *Ivi*, p.624.

¹⁰⁴ *Ivi*, p.710.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.637.

suoi romanzi: tuttavia, da ingegnere qual è, se da un lato egli fa spesso delle macchine delle temibili e aggressive avversarie, dall'altro non ignora che proprio queste e più in generale la tecnica, potrebbero risolvere il problema dell'alienazione dovuta al lavoro, liberando definitivamente l'uomo da tale opprimente realtà. Questa è perlomeno l'idea che espone in quel solo abbozzato *Traité de civisme* a cui si è già accennato, opera a cui il nostro autore comincia a lavorare nel 1950 e sulla quale periodicamente tornerà nei successivi nove anni. Il fine di tale trattato è permettere l'ottenimento della felicità attraverso "la suppression totale ou tout au moins presque totale du caractère obligatoire du travail [...] au profit des activités créatrice de l'esprit ou du corps, et, en fin de compte, de la liberté individuelle"¹⁰⁶; il mezzo indicato da Vian non può essere certamente la politica, ma piuttosto la tecnica: "croire en 1954 que la politique ait jamais résolu un problème, avant que la technique ne l'ait elle-même résolu, cela confine à l'idiotie"¹⁰⁷, scrive infatti il nostro autore. Di grande attualità risulta allora la posizione espressa da Anne ne *L'Automne à Pékin*, il quale auspica proprio che grazie al lavoro di alcuni (ingegneri, si deduce chiaramente) possa essere fornito a tutti gli uomini ciò di cui necessitano, rendendo così superfluo il lavoro. Del resto Vian nel suo trattato nota proprio come "le paradoxe du travail, c'est que l'on ne travaille, en fin de compte, que pour le supprimer"¹⁰⁸. Ne *L'Automne à Pékin* sono pertanto presenti *in nuce* degli importanti spunti di riflessione che il nostro autore svilupperà nel prosieguo della sua opera. Tornando però al *Traité de civisme*, importante è notare come questo risulti estremamente significativo, oltre che per l'interesse che suscitano le idee che presenta, anche per la possibilità che ci dà di chiarire la posizione assunta dal nostro autore all'interno del contesto culturale dell'epoca: infatti, con quella delegittimazione della politica che il trattato rivendica, esso ci mostra tutta la distanza che separa Vian da quel Sartre che, come si è visto, egli pur conosce bene e frequenta assiduamente (almeno fino al momento della separazione da Michelle, quando il padre dell'esistenzialismo mostrerà una maggiore vicinanza all'ormai ex moglie del nostro autore rispetto allo stesso) e con il quale collabora, senza tuttavia risparmiare umoristiche contestazioni rivolte al carattere dogmatico dell'esistenzialismo e all'esaltazione conformistica che lo circonda; inoltre, illustrando una predilezione del singolo rispetto alla collettività, esso

¹⁰⁶ Vian, *Œuvres*, t.14, op. cit., p.665.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.663.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.669.

ci mostra ancora come Vian sia distante dall'*engagement* esistenzialista: “Ce qui compte, ce n’est pas le bonheur de tout le monde ; c’est le bonheur de chacun”¹⁰⁹. Quest’ultima considerazione può dunque fornire una chiave di lettura a quel richiamo, su cui ci si è già soffermati, che Petitjean rivolge a Angel: “Cessez de vous croire responsable du monde. Vous êtes partiellement responsable de vous et c’est suffisant”¹¹⁰. Per Vian ciò che conta è infatti l’individuo, la sua felicità e la sua libertà che è da esercitare al di fuori di un predeterminato sistema ideologico. Ciò spiega come, nonostante la collaborazione con *Les Temps Modernes*, Vian non si troverà mai veramente a proprio agio con la redazione e il gruppo della rivista; e ciò spiega anche come l’unica adesione rivendicata da parte del nostro autore a una realtà istituzionalizzata sarà quella al *Collège de ‘Pataphysique*, istituzione che rivendica per statuto proprio il primato del particolare sul generale.

Alla luce dell’analisi de *L’Automne à Pékin* fin qui svolta è stato già possibile isolare alcuni concetti che possono rivelarsi utili elementi al fine di illuminare il messaggio più profondo di questo romanzo. In esso, come si è visto, sono particolarmente sviluppati quei *leitmotiv* tipicamente vianeschi quali la morte, la distruzione e l’usura. Questi possono certamente essere messi in relazione a fatti storici contemporanei al nostro autore come l’esperienza bellica o a sue vicende personali quali la malattia che lo affligge o il deterioramento del proprio matrimonio. Al di là di ciò ritengo tuttavia che tali elementi tendano a rispecchiare più in generale l’assurdità dell’esistenza umana, “ce désert où tout le monde vient crever”. Così in Exopotamie all’orizzonte i protagonisti scorgono costantemente quelle inquietanti e fredde zone d’ombra (o di nulla) da cui, una volta inoltratisi, non si può tornare. La caducità dell’uomo e la dissoluzione irrimediabile che la morte comporta sono dunque una realtà da cui non si può fuggire. Ecco allora che nel romanzo si assiste alla morte di numerosi personaggi: Pippo, Anne, Rochelle e poi Mangemanche e l’ispettore che lo insegue, i quali scompaiono nella fascia d’ombra. Di più, la fine del romanzo vede l’intera ferrovia e tutti quanti vi hanno lavorato, scomparire inghiottiti dal deserto. La morte non dà scampo. Ma Vian, animato da quella “urgence vitale” che si è vista caratterizzarlo nella parte I, non può accettare di soccombere passivamente a questa evidenza. “Le

¹⁰⁹ *Ivi*, p.659.

¹¹⁰ Vian, *L’Automne à Pékin*, op. cit., p.723.

désert est la seule chose qui ne puisse être détruite que par construction”¹¹¹, annota il nostro autore nella sua agenda in data 17 marzo 1948. Egli cerca allora un antidoto all’insensatezza che pare reggere l’esistenza umana, fermo restando “le refus de donner un sens à ce à quoi il n’en voit pas”¹¹². La risposta non può essere così per Vian la religione, tant’è che ne *L’Écume des jours* a Colin che chiede spiegazioni sull’assurda morte di Chloé, Gesù, con un’aria sorniona da gatto, risponde: “Je n’ai aucune responsabilité là-dedans [...] Ça n’a aucun rapport avec la religion”¹¹³. Una soluzione davvero efficace non può essere neppure l’amore, che si rivela alla stregua del lavoro una realtà usurante, nei confronti del quale Vian si mostra progressivamente sempre più scettico. Non è dunque nella solidarietà o nei grandi sistemi ideologici che va ricercato un possibile riparo e così il nostro autore da un lato rivendica l’individualismo, dall’altro rifiuta ogni forma di canonico *engagement*. Ciò non significa tuttavia indifferenza nei confronti della condizione umana: con il suo *Traité de civisme* e con le sue *pièces* antibelliciste il nostro autore mostra infatti tutta la sua avversione per quelle realtà che consumano l’uomo quali il lavoro e la guerra. Quale può essere allora la risposta che il nostro autore suggerisce a fronte dell’assurdità dell’esistenza? Importanti spunti li forniscono proprio *L’Automne à Pékin* e il suo paratesto.

Marc Lapprand ha pubblicato alcune righe del piano preparatorio manoscritto del romanzo che a mio avviso possono rivelarsi interessanti elementi al fine di chiarire la posizione del nostro autore. Scrive Vian:

Le néant, et la définition même du néant, c’est la continuité. L’idée de Dieu est donc identique à l’idée de néant. (Dieu = -x). Par une certaine augmentation de la discontinuité qui peut être artificielle [...] on peut accroître l’impression de vie et de mouvement.¹¹⁴

Lapprand vede giustamente in queste righe da una parte il sorgere nel nostro autore dell’interesse per quella quantificazione matematica di Dio che, come si è visto, ricomparirà nei suoi scritti patafisici, dall’altra un riferimento a quella strutturazione a *contraintes* che si è visto caratterizzare il romanzo. Se si trasportano tuttavia tali parole sul piano dell’esistenza, non è forse possibile scorgervi l’idea del nostro autore che a quel piatto *néant* che pare avvolgere e a cui pare essere irrimediabilmente votata la

¹¹¹ Lapprand, *Relire Vian aujourd’hui*, op. cit., p. 48.

¹¹² Baudin, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, op. cit., p. 106.

¹¹³ Vian, *L’Écume des jours*, op. cit., p. 495.

¹¹⁴ Lapprand, *Boris Vian la vie contre: biographie critique*, op.cit., p. 95.

nostra vita, è possibile rispondere con una discontinuità, più o meno artificiale, che alimenti una tensione vitale e tamponi l'assurdità dell'esistenza?

Credo che questa sia l'intenzione che anima il nostro autore, lucido nel comprendere che la vita è un "deserto" e che ogni tentativo di ribellione a tale evidenza non potrà che essere illusorio e votato al fallimento, ma ostinato allo stesso tempo a non soccombere passivamente a tale destino. In tal senso risultano estremamente significative le parole dello stesso riguardo a *L'Automne à Pékin* nel prosieguito di quell'intervista di Pierre Barbier su cui ci siamo già soffermati. Dopo aver identificato la guerra come fonte principale d'ispirazione del romanzo, Vian afferma:

Je crois tout de même que [...] l'histoire d'une entreprise comme celle qui consiste à construire une ligne de chemin de fer au milieu du désert peut très bien être prise d'un autre sens, si vous voulez. C'est également un éloge de la persévérance, puisque la fin du livre boucle la boucle et qu'on va tout recommencer quand tout est fini.¹¹⁵

Il romanzo allora, con il suo elogio della perseveranza, inviterebbe a non arrendersi di fronte all'assurdità, ma anzi, una volta demistificate tutte le forme di autorità che limitano la vita dell'individuo, ad alimentare con tenacia una necessaria tensione vitale, possibile forma di discontinuità con cui contrastare un'inevitabilmente lineare destino umano. Riguardo alla necessità di un atteggiamento perseverante, ritengo che questo non sia un elemento esclusivo de *L'Automne à Pékin*: già ne *L'Écume des jours* infatti si assiste, di fronte al delinearsi della catastrofe rappresentata dalla morte di Chloé, all'ostinazione parallela mostrata da Colin, che fa di tutto per contrastare la malattia dell'amata, e dal topolino di casa che, a costo di usurarsi le zampette, gratta con forza le superfici dell'appartamento attraverso cui il sole non penetra più. Ne *L'Automne à Pékin* mi pare tuttavia che si trovi forse la metafora in tal senso più significativa, vale a dire la costruzione di una ferrovia che, pur restando un'opera insensata, dopo la distruzione subita nel finale, verrà ricominciata. Del resto, il medesimo deserto è attraversato da una "ligne de foi"¹¹⁶ che l'*équipe* di Athanagore, pur consapevole dell'impossibilità di ottenerne qualcosa, ricerca con costanza.

Dopo aver identificato il metaforico invito alla perseveranza insito nel romanzo, restano ora in conclusione da individuare quali possano essere quelle possibili forme di discontinuità volte ad "accroître l'impression de vie" di cui parla Vian nelle note

¹¹⁵ Lapprand, *Relire Vian aujourd'hui*, op. cit., p. 47.

¹¹⁶ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p.662.

preparatorie del romanzo. Alla luce de *L'Automne à Pékin* (ma non solo), due sono a mio avviso quelle riscontrabili: da un lato la bellezza del mondo di cui Vian, con quella componente poetica che si è vista caratterizzare il suo universo romanzesco, invita a godere attraverso il fondamentale ricorso ai sensi; dall'altro l'umorismo, costante della produzione del nostro autore, che permette sia di delegittimare quelle forme di autorità che si oppongono alla libertà dell'individuo sia di rafforzare una fondamentale tensione vitale in un'esistenza caratterizzata dall'assurdo, invitando a godere appieno del presente._

Per quanto riguarda il primo aspetto, l'invito a cogliere la bellezza del mondo, interessante è notare come il nostro autore appunti su alcuni fogli appartenenti al paratesto de *L'Automne à Pékin* la seguente citazione di Merleau-Ponty tratta da *Phénoménologie de la perception*: “La vraie philosophie est de apprendre à voir le monde, et en un sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de ‘profondeur’ qu’un traité de philosophie”¹¹⁷. Si può così pensare che Vian, in continuità con tale pensiero, ne *L'Automne à Pékin* proponga la possibilità di re-imparare a vedere il mondo e lo faccia rivendicando per il suo romanzo la medesima autorevolezza che si attribuirebbe a un trattato filosofico. Tale possibilità, come si è visto, si appoggia sul ricorso ai sensi per cogliere e godere della poetica bellezza del mondo, e forse Baudin non esagera quando sostiene che “sa (di Vian) position rejoint celle de l'épicurisme véritable”¹¹⁸. Di più, come si è già notato, le immagini poetiche sono una costante dell'universo descritto dal nostro autore, e in tal senso anche Noël Arnaud constata come Vian presenti una “vision poétique de l'univers quotidien”¹¹⁹. A fronte di un cinico e mistificato mondo rappresentato dal capitano della nave che conduce in Exopotamie, il quale malmena un povero cormorano posatosi sul ponte, Vian contrappone la purezza e la semplicità dei due piccoli Olive e Didiche, rappresentanti del potenziale poetico insito nel mondo, i quali respingono le brutture che li lambiscono attraverso il vicendevole appoggio e le camminate nel luminoso deserto alla ricerca delle caratteristiche lumache che lo abitano. D'altra parte tutta l'esperienza di Angel (ma non solo, si pensi a Carlo e Marin che sfiancati dal lavoro immaginano quelle distese erbose su cui ci si è già soffermati) è costellata da una serie di sofferenze che

¹¹⁷ Vian, *Œuvres*, t.3, op. cit., p. 13.

¹¹⁸ Baudin, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, op. cit., p.75.

¹¹⁹ Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op. cit., p. 215.

come si presentano, subito si dimenticano grazie alla poesia di cui il giovane, malgrado tutto, si trova a essere circondato: così, rifugiatosi sul ponte per sfuggire l'amplesso di Anne e Rochelle, Angel è contagiato da un'inebriante atmosfera:

le chuintement doux de l'eau, le frottis des écumes sur la coque, les cris et le claquements d'ailes des mouettes lui montaient à la tête, et son sang s'allégea, et, malgré Anne, en bas, avec Rochelle, se mit à pétiller comme du champagne dans ses veines [...] il n'avait déjà plus dans les yeux les images d'Anne et de Rochelle, parce que le goût du vent était merveilleux, et le goudron mat sur le pont portait des craquelures brillantes comme des nervures de feuilles capricieuses.¹²⁰

In seguito, dopo un dialogo con Anne che gli espone le doti di amante di Rochelle, Angel se ne va nel deserto:

Il marchait vite, autant qu'il pouvait sur ce terrain instable, perdant quelques centimètres à chaque pas qu'il faisait en montant, et redégringolant les pentes arrondies à grande vitesse, heureux, physiquement, que ses empreintes soient les premières à marquer la piste jaune. Peu à peu sa peine se calmait, séchée, insidieusement, par la pureté poreuse de tout ce qui l'entourait, par la présence absorbante du désert.¹²¹

Infine, quando Angel abbandona l'ipotesi del suicidio, lo fa poiché vede "des tas des choses [...]" Il y a tellement de choses à voir...¹²², afferma.

Ecco allora come il potenziale poetico insito nella bellezza del mondo può divenire un mezzo attraverso cui alimentare quella discontinuità di cui parla Vian, la quale possa a sua volta contrastare quel piatto *néant* che pare avvolgere e a cui pare essere irrimediabilmente votata la nostra vita.

Infine, altro fondamentale mezzo per aumentare la "discontinuità" si è detto essere quell'umorismo che permette sia di resistere, delegittimandole, alle forme di autorità che opponendosi alla libertà dell'individuo ne limitano l'esistenza, sia di rafforzare quella tensione vitale così fondamentale in un'esistenza caratterizzata dall'assurdo, invitando a godere appieno del presente, mantenendo anche nelle avversità un distacco relativizzante.

Nel corso della prima parte del presente studio ci si è già abbondantemente soffermati sull'umorismo vianesco, notando come il comico sia strumento privilegiato del nostro autore per attaccare tutto ciò che si oppone alla tensione vitale che lo caratterizza. E molteplici esempi si sono forniti nel precedente capitolo riguardo a quella trasgressione umoristica che caratterizza *L'Automne à Pékin*. Ci si accontenterà

¹²⁰ Vian, *L'Automne à Pékin*, op. cit., p.586.

¹²¹ *Ivi*, p. 626.

¹²² *Ivi*, p. 720.

allora in conclusione di fornire un ulteriore ultimo esempio che possa mostrare come l'umorismo sia stabilmente intessuto tra le righe del romanzo; esso è una presenza così costante da comparire inaspettatamente anche in momenti delicati quale per esempio quell'intenso conclusivo dialogo tra Petitjean e Angel durante cui quest'ultimo giunge a tirare le fila della propria esperienza. Dopo un serrato scambio di battute in cui il giovane è giunto addirittura a ipotizzare il suicidio, la discussione si conclude così:

Il (Petitjean) se recueillit un instant. « Une petite prière ? proposa-t-il. Je te tiens, tu me tiens par la barbichette... - Le premier qui rira aura la tapette... -Si tu ris, pan, pan. Amen, conclut l'abbé. - C'est à Amadis qu'il faut chanter ça, dit Angel. -Mon fils, dit Petitjean, vous êtes railleur et malintentionné. »¹²³

Così, con un'unica battuta, Vian riesce a sdrammatizzare il momento delicato che Angel vive e attaccare sia l'istituzione ecclesiastica, ridicolizzandone attraverso una regressione all'infanzia i riti, sia il detestabile dirigente Dudu, fautore di un lavoro che risulta usurante per i suoi sottoposti, sottolineandone le debolezze.

Questo capitolo ha permesso di identificare quello che potrebbe essere il senso più profondo de *L'Automne à Pékin* e il messaggio conseguente che Boris Vian intenderebbe trasmettere ai propri lettori. Dopo aver scartato l'ipotesi, pur suggerita a posteriori dallo stesso autore, che il significato del romanzo si leghi direttamente alla recente esperienza bellica, ci si è soffermati su quelli che risultano essere i suoi temi principali: l'amore, presentato attraverso la vicenda e i tormenti del protagonista Angel, realtà che si rivela usurante e dunque inadeguata ad offrire una risposta efficace a quell'assenza di senso che pare pervadere l'esistenza; l'assurdità di un lavoro disumanizzante, tematica già riscontrata in altre opere del nostro autore, problema a cui il nostro autore comincia a cercare una risposta presentando interessanti elementi che troveranno un ulteriore sviluppo nel *Traité de civisme*; gli interrogativi di carattere metafisico dei protagonisti e del nostro autore che troverebbero una risposta in quell'elogio della perseveranza a cui in ultima analisi si potrebbe ricondurre il messaggio che Vian con la sua opera vuole trasmetterci: *L'Automne à Pékin* inviterebbe così a non arrendersi di fronte all'assurdità, ma anzi, una volta demistificate tutte le forme di autorità che limitano la vita dell'individuo, ad alimentare con tenacia una necessaria tensione vitale cogliendo la poetica bellezza del mondo, appagando di

¹²³ *Ibid.*

conseguenza i sensi e godendo appieno del presente attraverso un relativizzante sguardo umoristico, possibili forme di discontinuità queste con cui contrastare la linearità di un'esistenza caratterizzata dall'assenza di senso e da un inevitabile destino di caducità.

.

CONCLUSIONE

La presente trattazione si è proposta di indagare l'umorismo e la trasgressione nella produzione romanzesca di Boris Vian, realtà, queste due, identificate come le maggiormente caratterizzanti la poetica del nostro autore. Sulla base di tale presupposto si è inoltre cercato di individuare, avvalendosi de *L'Automne à Pékin*, romanzo piuttosto oscuro ma ricco di spunti di riflessione, quello che potrebbe essere il senso più profondo dell'opera del nostro autore e il messaggio conseguente che egli vuole trasmettere ai propri lettori.

Sulla base dello studio condotto, dopo aver preliminarmente approfondito, al fine di poterne confrontare le posizioni con quelle del nostro autore, alcune delle più importanti voci che si sono levate nel dibattito primonovecentesco sul comico, realtà che assume una certa centralità nelle riflessioni di alcuni autorevoli pensatori dell'epoca, è stato possibile delineare le principali specificità dell'umorismo vianesco. Questo pare fondarsi su quattro assi che sembrerebbero riflettere alcune dinamiche emerse nel suddetto dibattito sul comico: la denuncia attraverso la parodia della meccanicità, sottolineata anche da Bergson, insita nelle cerimonie, nella rigidità dei funzionari e nei regolamenti amministrativi; la demistificazione attraverso la satira delle convenzioni sociali, dei tabù e di quelle realtà che limitano la libertà personale, dinamica questa comune anche alle avanguardie; la presenza episodica di un *humour noir* di stampo surrealista; la presenza di un gioco infantile, realtà questa che Freud individua come artefice del piacere suscitato dal riso, che si esprime da un lato attraverso il ricorso a una fantasia priva di vincoli nella creazione di ambienti, oggetti, personaggi o scene, dall'altro attraverso un'abile manipolazione del materiale verbale.

Sono poi state considerate le relazioni che Vian intesse con due illustri modelli: Jarry e Rabelais. Pur avendo la critica già indagato tale dinamica, è stato a mio avviso spesso sottovalutato, in favore del modello rappresentato da Jarry, il fondamentale apporto dell'opera di Rabelais e in particolare del suo *Gargantua* che pur numerosi punti di

contatto mostrano con la produzione del nostro autore e sui quali ci si è pertanto soffermati. Ci si è poi concentrati sul significato dell'atteggiamento umoristico che il nostro autore assume all'interno dell'immaginario universo dei suoi romanzi. Partendo dalla constatazione della presenza di una vera e propria "urgence vitale" che caratterizza Vian fin dalla gioventù, si è notato come la componente comica della sua opera concorra ad alimentare una possibile risposta all'assenza di senso, alla caducità e alle brutture per via della sua opposizione a tutto ciò che ostacola la vitale rivendicazione della risata, dell'amore, della bellezza, della sessualità, della tenerezza, dell'amicizia e di un'imprescindibile libertà personale.

Quanto invece alla trasgressione, ci si è soffermati in particolare sull'opera che il nostro autore firma sotto pseudonimo: in questa, caratterizzata da un'abbondante dose di erotismo e di violenza tendente talvolta al sadismo, la trasgressione è declinata, come si è visto, sotto la forma di un attacco frontale alla morale e al buon costume. Una volta analizzate le dinamiche legate alla genesi di questa parte dell'opera vianesca, ci si è interrogati sull'eventuale interesse di una produzione che, pur avendo ottenuto all'epoca della sua comparsa un notevole successo tra il pubblico, è ritenuta oggi unanimemente meno interessante rispetto a quella che Vian firma col proprio nome. La conclusione a cui si è giunti è che il maggiore interesse insito nelle opere di Sullivan risiederebbe nella strategia editoriale che ne orienta la produzione: Sullivan, infatti, accantonando quel non-conformismo che caratterizza Vian, si inserisce nel discorso dominante per poter soddisfare con ingredienti dal successo assicurato quali una trasgressiva violenza e un altrettanto trasgressivo erotismo, l'orizzonte d'attesa di un pubblico da cui dipende la realizzazione della propria massima aspirazione: poter vivere del mestiere di scrittore. Accantonato il pur suggestivo cliché di un Vernon Sullivan come *alter-ego* malefico di Vian, ci si è infine interrogati sull'apparente antitesi che pare reggere gli universi di due produzioni pur contemporanee quali i romanzi di Vian e le pseudo-traduzioni di Sullivan. Nell'intento di ridimensionare quest'apparente incolmabile distanza, ci si è concentrati su quella componente di violenza e di orrore che caratterizza l'universo di Sullivan e che sembrerebbe essere artefice di quello scarto che si viene a creare con la produzione firmata Vian. Così, dopo essersi soffermati su alcuni passaggi dell'opera di Vian, i quali pur mimetizzati risultano piuttosto numerosi, si è potuto constatare come al di sotto del gaio clima che si respira, anche nella produzione firmata Vian si possano

riscontrare elementi di manifesta violenza o elementi che suscitano orrore o angoscia col risultato che l'apparente antitesi tra le due produzioni risulta ridimensionata.

Infine, avvalendosi del supporto de *L'Automne à Pékin*, romanzo che seppur oscuro e meno studiato rispetto ad altri, presenta a mio avviso numerosi elementi utili al fine di una comprensione più profonda dell'opera di Vian, si è avanzata un'ipotesi interpretativa di quest'opera e di riflesso dell'intera produzione del nostro autore. Per poter far ciò ci si è principalmente basati sulle parole che questi ha speso a proposito del romanzo, su alcuni suoi appunti appartenenti al paratesto dell'opera, e soprattutto sulle dinamiche che ne animano la vicenda. In un primo momento, dopo aver indagato come Vian abbia vissuto i terribili anni della guerra e come tale realtà emerga progressivamente nella sua opera, si è proceduto a ridimensionare l'ipotesi pur suggerita dallo stesso autore che il romanzo sia da interpretare come una metafora del secondo conflitto mondiale; successivamente si è potuto notare come il romanzo offra, con quella dose di trasgressione umoristica che lo caratterizza, un esempio di trasgressione non più volta a suscitare lo scandalo, come accade nei romanzi di Sullivan, ma volta ad attaccare l'*esprit de sérieux* attraverso la demistificazione delle differenti istituzioni e convenzioni sociali che con le loro imposizioni limitano la vita dell'individuo. Infine si è giunti ad avanzare un'ipotesi interpretativa del romanzo il quale si è notato in ultima analisi costituire un elogio della perseveranza. Così *L'Automne à Pékin*, come del resto l'intera opera di Boris Vian, inviterebbe a non arrendersi di fronte all'assurdità insita nell'esistenza, ma ad alimentare piuttosto con tenacia un'indispensabile tensione vitale. Mezzi privilegiati a tal fine sarebbero il saper cogliere la poetica bellezza del mondo, appagando di conseguenza i sensi, e il godere appieno del presente attraverso un relativizzante sguardo umoristico, possibili forme di discontinuità queste con cui contrastare la linearità di un'esistenza caratterizzata dall'assenza di senso e da un inevitabile destino di caducità.

APPENDICE

Résumé du mémoire

Le travail effectué dans ce mémoire intitulé *Humour et transgression dans les romans de Boris Vian et Vernon Sullivan* aura tenté de mettre en lumière deux des dynamiques majeures qui semblent caractériser la production de Boris Vian, l'humour et la transgression, afin de pouvoir dans un second temps dégager la signification plus profonde de cette œuvre.

L'humour apparaît de manière évidente comme un élément caractéristique de la production vianesque : en dialoguant avec la tradition, l'écrivain parvient en réalité à reconstruire, précisément grâce à l'humour, un univers parallèle particulier dont la tonalité comique pourrait également cacher une finalité autrement plus profonde qu'elle n'y paraît à la première lecture en proposant une nouvelle manière d'être au monde. Dans cette perspective, nous pouvons en effet remarquer comment l'humour vianesque est fondé d'une part sur l'opposition à tout ce qui limite la libre expression de l'individu et d'autre part sur l'illustration, plus ou moins consciente, de la possibilité d'une forme de résistance, aussi illusoire soit-elle, face à un destin humain menacé par l'absurde. Le fait de s'opposer à ce qui limite la libre expression de l'individu ouvre par conséquent la voie à ce qui me semble être le second trait caractéristique de la production de Vian : la transgression que notre auteur décline de deux manières différentes. Dans la production signée du pseudonyme Vernon Sullivan, il s'agit d'abord de faire scandale : à travers des thématiques scabreuses (érotisme manifeste et violence inquiétante), qui par ailleurs semblent former une sorte d'antithèse avec l'univers ludique et humoristique qui caractérise les romans vianesques, la transgression se comprend comme une attaque frontale à la morale publique. Dans les œuvres signées de son propre nom, Vian présente une autre forme de transgression, souvent ludique et humoristique, porteuse d'une attaque iconoclaste contre l'esprit de sérieux fondée sur la démystification des différentes institutions et conventions sociales qui, par leurs contraintes, limitent la vie de l'individu. Comme nous l'évoquions précédemment, la production de Boris Vian présente également une sorte de transgression à comprendre au sens plus strictement

étymologique, en tant que possibilité d'« aller au-delà », d'« outrepasser » l'absence de sens qui paraît caractériser l'existence humaine : et l'humour, dans cette perspective, semble une nouvelle fois revêtir un rôle fondamental.

Nous avons développé notre réflexion en trois parties, elles-mêmes composées chacune de trois chapitres. Nous nous sommes intéressés dans une première partie à la composante comique de l'œuvre romanesque de Boris Vian et à la posture d'humoriste qu'il adopte dans son œuvre. Dans un premier chapitre, après avoir constaté l'importance du concept de rire dans les analyses de certains grands penseurs du début du XX^{ème} siècle, nous nous sommes attardés plus précisément sur des approches significatives afin de pouvoir définir au mieux les spécificités du comique dans l'œuvre vianesque. Nous avons ensuite analysé dans un second chapitre le rôle et l'influence de deux grands modèles pour Boris Vian : François Rabelais et Alfred Jarry. Nous avons en ce sens vu comment l'admiration de Vian pour ces deux écrivains impacte son œuvre au point de l'influencer profondément à travers des citations textuelles tirées de manière plus ou moins directe de ces grands modèles, et, plus généralement, à travers une adhésion explicite aux grandes lignes de leurs pensées. Enfin, un troisième chapitre a consisté à montrer l'originalité du comique vianesque et le sens de sa posture d'humoriste. En ce qui concerne le premier aspect, nous pouvons délimiter les grands axes qui régissent le comique chez Vian : la dénonciation faite à travers la parodie du caractère mécanique des cérémonies, de la rigidité des fonctionnaires et des règlements administratifs ; la démystification élaborée grâce à la satire des conventions sociales, des tabous et des réalités qui limitent la liberté personnelle ; la présence épisodique d'un humour noir de type surréaliste ; la présence d'un jeu infantile qui s'exprime d'une part à travers le recours à une fantaisie débridée et d'autre part à travers une habile manipulation du matériau verbal. En ce qui concerne le second aspect, considérant d'emblée la présence d'une tension vitale caractérisant Vian depuis son plus jeune âge, nous remarquons de quelle manière la composante comique de son œuvre peut s'appréhender comme une réponse possible, tournée vers la vie, à l'absence de sens et comment cette même composante constitue un instrument de revendication, celle d'une liberté personnelle primordiale.

Dans une seconde partie nous nous sommes intéressés de plus près à l'œuvre de Vernon Sullivan. Même si aujourd'hui, après la redécouverte *post-mortem* de la

production de notre auteur signée Boris Vian, l'intérêt des pseudos-traductions de Sullivan paraît secondaire, nous pouvons toutefois y trouver des éléments intéressants tels que la transgression, l'érotisme et l'inquiétante violence, réalités qui par ailleurs semblent antithétiques à l'univers ludique et humoristique qui caractérise les romans vianesques. Dans un premier chapitre, consacré à la genèse du projet romanesque signé Vernon Sullivan, nous avons analysé le contexte et les dynamiques liées à la naissance de la figure controversée de l'*alter ego* vianesque ainsi que les thématiques scabreuses présentes au sein de ses romans. Nous avons vu en ce sens comment la transgression apparaît sous la forme d'une attaque frontale aux bonnes mœurs et comment elle génère un scandale toutefois concomitant à un grand succès éditorial. Un second chapitre nous a conduit à une interrogation plus précise sur les éventuels valeurs et intérêts de la production de Sullivan : après avoir considéré les différentes hypothèses que la critique a élaboré jusqu'ici, nous avons proposé une interprétation personnelle en nous focalisant sur la stratégie éditoriale signé Sullivan. Enfin, dans un dernier chapitre, après avoir constaté l'apparente antithèse entre l'univers vianesque et celui de Sullivan, nous avons mis en valeur leurs points communs surprenants comme la violence, l'horreur ou encore les éléments qui pourraient entrer dans la catégorie freudienne de « l'inquiétante étrangeté ». A la lumière de ces éléments nous avons alors tenté de comprendre si entre ces deux expériences littéraires, pourtant très différentes, nous pouvions toutefois trouver des similitudes qui puissent réduire la distance qui semble séparer les deux productions.

Nous avons enfin consacré notre dernière partie au roman *L'Automne à Pékin*, roman obscure mais riche d'éléments utiles en vue d'une possible interprétation de la signification plus profonde de l'œuvre de Boris Vian dans sa totalité. Dans un premier chapitre, nous avons approfondi, à partir des propos tenus par Boris Vian à ce sujet, le rôle que la guerre a tenu dans ce roman : en nous appuyant sur les données biographiques liées à l'expérience de la guerre de l'auteur, nous avons parcouru son œuvre afin de pouvoir comprendre de quelle manière le thème de la guerre émerge progressivement au fur et à mesure de sa production et où se situe *L'Automne à Pékin* par rapport à cette réflexion. Nous avons ensuite étudié dans un second chapitre le contexte d'écriture du roman, ses spécificités structurelles ainsi que l'environnement romanesque qui semble à certains égards porteur d'une signification cachée. Nous avons

finalement constaté que le roman recrée une synthèse des deux dynamiques que nous avons considérées jusqu'alors comme constitutives de l'œuvre de notre auteur : l'humour et la transgression. Pour terminer, nous nous sommes arrêtés dans un troisième chapitre sur les thèmes qui semblent caractériser non seulement le roman mais aussi toute l'œuvre de notre auteur : l'amour, présenté à travers l'histoire et les tourments du protagoniste, l'absurdité d'un travail déshumanisant, les interrogations métaphysiques des personnages et parallèlement celles de notre auteur. A la lumière de ces réflexions, nous avons alors essayé de montrer quel pouvait être le sens plus profond de *L'Automne à Pékin* et le message que Boris Vian souhaitait transmettre à ses propres lecteurs : une invitation à ne pas se rendre face à l'absurdité, mais plutôt à alimenter avec ténacité une nécessaire tension vitale en considérant la beauté poétique du monde, en assouvissant les sens et en profitant pleinement du temps présent à travers un regard humoristique relativisant. Nous avons vu que ces manières d'être au monde peuvent se comprendre comme des formes de discontinuité à partir desquelles se brise la linéarité d'une existence caractérisée par l'absence de sens et par un destin inéluctablement mortel.

BIBLIOGRAFIA

PRI MARIA:

Opere di Boris Vian

VIAN Boris, *Œuvres*, Parigi, Fayard, 1999.

VIAN Boris, *Œuvres romanesques complètes*, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2010.

VIAN Boris, *Théâtre*, Parigi, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

Edizioni italiane delle opere di Boris Vian

VIAN Boris, *Autunno a Pechino*, Palermo, Sellerio, 1999, trad. it. di D. Comerlati.

VIAN Boris, *La schiuma dei giorni*, Milano, Marcos y Marcos, 2016, trad. it. di G. Turchetta.

VIAN Boris, *Lo strappacuore*, Milano, Marcos y Marcos, 2009, trad. it. di G. Turchetta.

VIAN Boris, *Sputerò sulle vostre tombe*, Milano, Marcos y Marcos, 2015, trad. it. di S. Del Re.

SECONDARIA:

Monografie su Boris Vian

ARNAUD Noël, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Parigi, Christian Bourgois Éditeur, 1981.

BAUDIN Henri, *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Parigi, Éditions du Centurion, 1966.

BAUDIN Henri, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

BENS Jacques, *Boris Vian*, Parigi, Bordas, 1976.

BIRGANDER Pia, *Boris Vian romancier: étude de techniques narratives*, Lund, Gleerup, 1981.

BOGGIO Philippe, *Boris Vian*, Parigi, Flammarion, 1993.

COSTES Alain, *Boris Vian : le corps de l'écriture. Une lecture psychanalytique du désir d'écrire vianesque*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009.

LAPPRAND Marc, *Boris Vian la vie contre : biographie critique*, Parigi, Nizet, 1993.

LAPPRAND Marc, *V comme Vian*, Québec, Presses de l'université Laval, 2006.

PESTUREAU Gilbert, *Dictionnaire des personnages de Vian*, Parigi, Christian Bourgois Éditeur, 1985.

RYBALKA Michel, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, Parigi, Lettres Modernes Minard, 1969.

SGHERRI ESPOSTO Gloria, *Boris Vian e la cultura del Novecento*, Contino Editori, 2014.

Articoli e saggi su Boris Vian

ARNAUD Noël, *L'Automne à Pékin*, in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976.

ARNAUD Noël, *Humour ? Pataphysique ? Rigolade ?* in *Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

BAUDIN Henri, *Le double masculin et ses métamorphoses*, in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976.

BAUDIN Henri, *De Trouble à L'Écume : genèse du comique vianesque*, in *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, t.1. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977.

BUFFARD-O'SHEA Nicole, *Convergence textuelle chez Vian et Queneau* in *Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

CLANCIER Anne, *Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian ?* in *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, t.1. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977.

CLANCIER Anne, *Du fantastique chez Queneau et Vian* in *Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

COSTES Alain, *Pour une esthétique vianesque du contraste*, in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976.

COSTES Alain, *Approche psychanalytique de l'œuvre de Boris Vian et de la "patalittérature"* in *Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

DUROZOI Gérard, GAUTHIER Philippe, *Notes sur L'Automne à Pékin*, in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976.

GOOSSENS Dominique, *À propos de L'Automne à Pékin : le désert, les cailloux et les lions*, in *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, t.1. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-

Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977.

HAINAULT Doris-Louise, *Boris Vian peintre verbal de L'Ecume des jours* in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976.

LAPPRAND Marc, *Boris Vian : le manipulateur manipulé*, in *Vian, Queneau, Prévert : trois fous du langage*. Atti del convegno *Vian-Queneau-Prévert*, Victoria, marzo 1992, a cura di Marc Lapprand, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

LAPPRAND Marc, *Relire Vian aujourd'hui*, in *Boris Vian*, Europe, n° 967-968, 2009.

PESTUREAU Gilbert, *Souvenirs de lectures anglo-saxonnes* in *Boris Vian de A à Z*, a cura di Noël Arnaud, Obliques, n° 8-9, 1976.

PETERSON France, *Boris Vian et la Sémantique générale* in *Boris Vian : Colloque de Cerisy, t.1*. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977.

RYBALKA Michel, *Boris Vian et Vernon Sullivan*, in *Boris Vian : Colloque de Cerisy, t.2*. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977.

SCHOOLCRAFT Ralph, *Vian, Sullivan: bon chic, mauvais genres*, in *Boris Vian*, Europe, n° 967-968, 2009.

VIDAL Jean-Pierre, *La déviance générale*, in *Boris Vian : Colloque de Cerisy, t.1*. Atti del convegno *Boris Vian*, Cerisy-la-Salle, 23 luglio – 2 agosto 1976, a cura di Noël Arnaud e Henri Baudin, Parigi, Union générale d'éditions, 1977.

Teoria del comico

ANGELI Giovanna, *Surrealismo e umorismo nero*, Bologna, Il Mulino, 1998.

BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* in *Œuvres complètes, t.2*, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2007.

BERGSON Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Parigi, Quadrige, 2011.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Parigi, Pauvert, 1966.

CIVITA Alfredo, *Teorie del comico*, Milano, Unicopli, 1984.

DE MICHELI Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2014.

FERRONI Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.

FREUD Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* in *Opere 1905-1908, Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1985.

GRAULLE Christophe, *André Breton et l'humour noir, Une révolte supérieure de l'esprit*, Parigi, L'Harmattan, 2000.

PIRANDELLO Luigi, *L'umorismo in Saggi e Interventi*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2006.

SCHOENTJES Pierre, *Ironie et théories du rire: l'enseignement de Schopenhauer et de Bergson in Approches du discours comique*, a cura di Laurence Rosier e Jean-Marc Defays, Hayen, Pierre Mardaga éditeur, 1999.

Altre opere letterarie consultate

CARROLL Lewis, *La caccia allo Snark*, Firenze, Edizioni Clichy, 2017, trad. it. di B. Turitto.

CONSTANT Benjamin, *Adolphe*, Parigi, Garnier-Flammarion, 1965.

FAULKNER William, *Pilone*, Milano, Adelphi, 2009, trad. it. di M. Materassi.

JARRY Alfred, *Œuvres complètes, t.1*, Parigi, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2001.

KAFKA Franz, *Nella colonia penale*, Milano, Leone editore, 2010, trad. it. di D. Laccetti.

QUENEAU Raymond, *Un rude hiver*, Parigi, Nicholson et Watson, 1948.

RABELAIS François, *Gargantua*, Parigi, Gallimard («Collection Folio Classique»), 2007.

RABELAIS François, *Gargantua e Pantagruelle*, Roma, Newton Compton («Grandi Tascabili Economici»), 2012, trad. it. di G. Passini.

WELLS Herbert George, *La visita meravigliosa*, Milano, Mursia, 1996, trad. it. di F. Lauri.

Altri testi consultati

ALBERTI Andrea, *Jarry e Deleuze: la patafisica come superamento della metafisica*, Brescia, ReArte, 2010.

BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, trad. it. di C. Strada Janovič, pp. 108-140.

FREUD Sigmund, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, trad. it. di S. Daniele.

LAUNOIR Ruy, *Clefs pour la 'Pataphysique*, Parigi, Editions Seghers, 1969.

SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Parigi, Gallimard, («Folio Essais»), 1996.

Sitografia

<http://www.ina.fr/audio/P11298994>, pagina consultata il 3 giugno 2018.